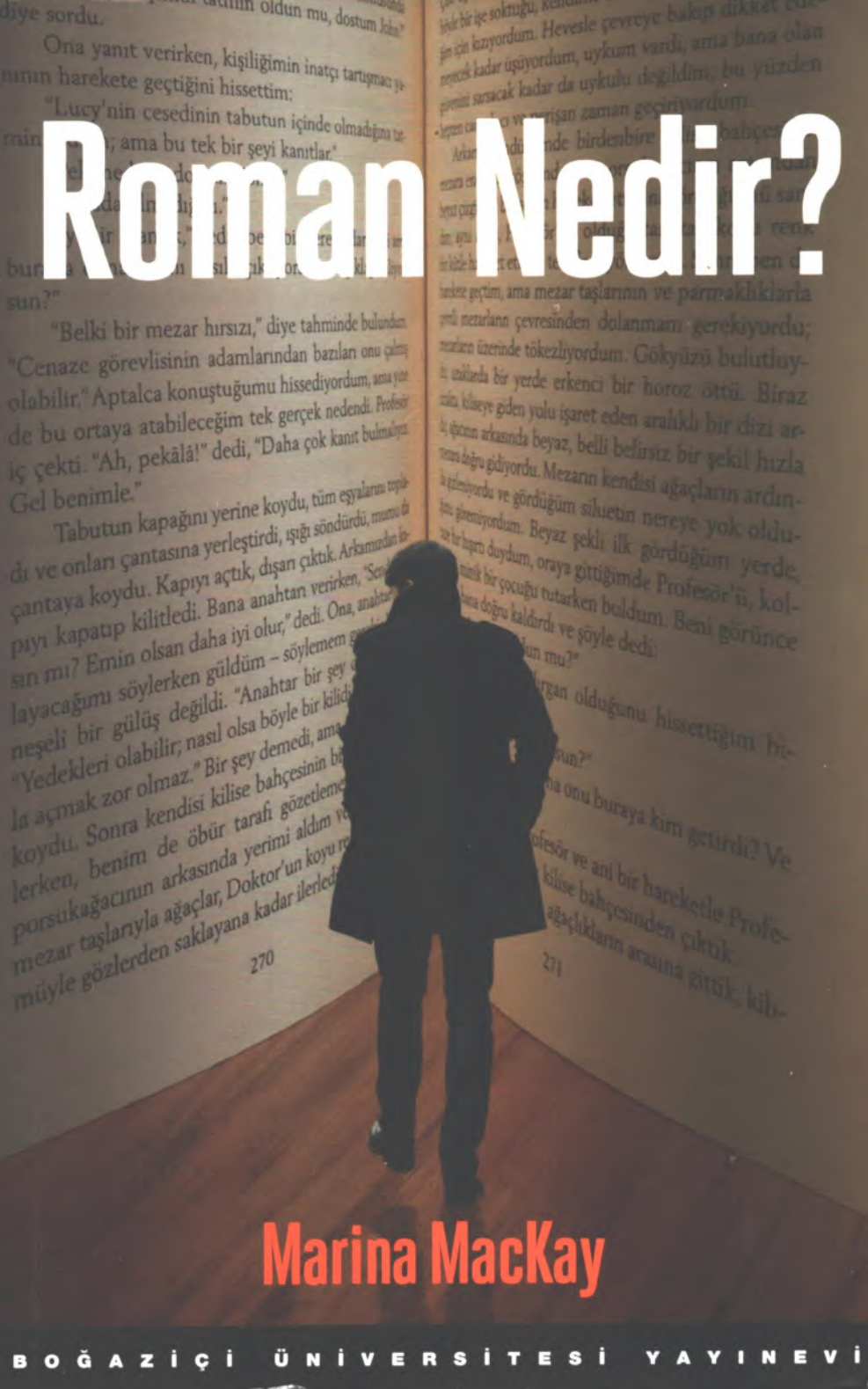
Roman Nedir?



Marina MacKay

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Fazilet Akdoğan Özdemir. İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında lisans, Felsefe alanında yüksek lisans eğitimi almış, doktora çalışmasını Çeviribilim alanında tamamlamıştır. Boğaziçi Üniversitesi İleri İngilizce Birimi ve Yeditepe Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nde ders vermektedir.

ROMAN NEDİR?

Marina MacKay

Çeviren: Fazilet Akdoğan Özdemir

BOĞAZIÇI
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

Marina MacKay
The Cambridge Introduction to the Novel
© Marina MacKay 2011.

Roman Nedir?
© 2011 BÜTEK A.Ş.

ISBN 978-605-4787-97-5

Bütek Boğaziçi Eğitim Turizm Teknopark
Uygulama ve Dan. Hiz. San. Tic. A.Ş.
Rumeli Hisarı Mahallesi, Boğaziçi Üniversitesi
Güney Kampüs No: 11/2 Sarıyer/İstanbul
Telefon: (0212) 287 03 12-13

Yönetim Yeri:
Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Kuzey Kampüs
ETA B Blok, 5. Kat, No: 705
Sarıyer/İstanbul

bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org
Telefon ve faks: (0212) 257 87 27
Sertifika No: 10821

Genel Yayın Yönetmeni: Murat Gülsoy
Yönetici Editör: Ergun Kocabıyık
Yayına Hazırlayan: Berna Akkıyal
Kapak Tasarımı: Kerem Yeğin
Baskı: Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş.
Beysan San. Sitesi Birlik Cad., No: 26
Acar Binası, Haramidere, İstanbul
Telefon: (0212) 422 18 00
Sertifika No: 11957

Birinci Baskı: Mayıs 2018 (1.000 adet)

Bu eserin bütünüyle veya kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

İçindekiler

Teşekkür, vii

Kitap Hakkında, ix

Birinci Bölüm
Roman Neden Önemlidir?, 11
Miguel de Cervantes, *Don Quijote* (1605-1615), 36

İkinci Bölüm
Romanın Kökenleri, 43
Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* (1759-1767), 63

Üçüncü Bölüm
Romanın Öykülenişi, 71
James Hogg, *Bağışlanmış Bir Günahkârın Özel Anıları* (1824), 103

Dördüncü Bölüm
Karakter ve Roman, 109
Nathaniel Hawthorne, *Kızıl Harf* (1850), 132

Beşinci Bölüm
Romanda Olay Örgüsünün Kuruluşu, 137
Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), 157

Altıncı Bölüm
Romanda Ortam, 163
Charles Dickens, *Kasvetli Ev* (1853), 191

Yedinci Bölüm
Zaman ve Tarih, 197
Virginia Woolf, *Deniz Feneri* (1927), 217

Sekizinci Bölüm
Tür ve Alttür, 223
Graham Green, *Korku Bakanlığı* (1943), 237

Dokuzuncu Bölüm
Roman ve Anti-Roman, 242
Thomas Pynchon, *49 Numaralı Parçanın Nidası* (1966), 261

Onuncu Bölüm
Roman, Ulus, Cemaat, 267
Salman Rushdie, *Geceyarısı Çocukları* (1981), 283

On Birinci Bölüm
Sonuç, 289

Sözlükçe, 303

Ek Okuma, 317

Dizin, 325

TEŞEKKÜR

Bu kitabı yazmak ilkin Cambridge Üniversitesi Yayınevi'nden Ray Ryan'ın aklından geçmemiş olsa, benim aklıma asla gelmezdi. Uzun yıllar boyunca, birçok projede bana içtenlikle sunduğu olağanüstü destek için Ray'e minnettarlığımı ifade etmekten gerçekten mutluluk duyuyorum. Ayrıca örnek teşkil edecek bir hassasiyete sahip olduklarından dolayı Ray'in çalışma arkadaşlarına ve müthiş bir anlayış ve cömertlikle bu öneriyi değerlendiren yayınevi okurlarına teşekkür ederim. Bu kitapta söylemek istediklerimi son yıllarda yaptığım çok sayıda ortak çalışma ve sohbet sayesinde şekillendirdim; bu yüzden, Miriam Bailin, Robert Caserio, Michael Gardiner, Andrzej Gasiorek, Allan Hepburn, Peter Kalliney, Pericles Lewis, Leo Mellor, Petra Rau, Neil Reeve, Wolfram Schmidgen, Lyndsey Stonebridge ve Steve Zwicker'e teşekkürü bir borç bilirim. Sayın Tony Ashe, Prof. Jon Cook, Prof. Robert Crawford, Dr. Michael Herbert, Dr. Ian Johnson, Dr. Paul Magrs, Sayın Philip Mallett, merhum Prof. Lorna Sage ve Prof. Victor Sage'e ise farkında olmadan edindiğim ama elbette minnetle hatırladığım daha eski teşekkür borçlarım var. Benden kıdemli meslektaşlarım David Lawton, Joe Loewenstein ve Vince Sherry'ye manevi destekleri ve daha da fazlası için ve St. Louis'de Washington Üniversitesi'ndeki muhteşem lisans öğrencilerime akıllılıkları ve halis iyi niyetleri için içten teşekkürler. Son olarak, Lara Bovilsky ve Donald Mackay'e hep en doğru zamanda zihnimi dağıtmamı sağlayan komiklikleri için ve en iyi dostum Dan Grausam'a diğer her şey için sevgi dolu teşekkürlerimle.

St. Louis, Mayıs 2009

KİTAP HAKKINDA

On sekizinci yüzyılda bu yeni edebi türün doğuşunu gözlemleyen birçok eleştirmen, aptal kızların pek bayıldığı ve moda haline gelmiş olan şu hafif "roman"ın bir gün gelip de akademik bir girişe (hem de, ne eksik ne fazla, Cambridge Üniversitesi Yayınevi'nin basım onayıyla!) layık görüldüğünü duysa hayretler içinde kalırdı. Hatta bizzat romancılar bile, ileride üniversite içinde ve dışında modern zamanların temel edebi türü haline gelecek olan şeye katkıda bulunduklarını hayal edemezlerdi. Elinizdeki kitapta bu sıra dışı yükselişin hikâyesini anlatarak başlayıp, ardından romanla özdeşleştirdiğimiz belirli biçimsel özellik ve öğeleri tarif ederek devam edeceğim. Sonraki bölümler ise roman *türleriyle* ilgilidir: tür romanı, deneysel roman, ulus ve toplum romanı.

Her bölüm, romanın biçimsel ya da tarihsel bir yönünü, genellikle çok farklı yer ve zamana ait çeşitli romanlardan örnek ve açıklamalarla işliyor. Bu ana bölümler arasında, özet bölümlerdeki genellemelerin özeldeki uygulamalarına dair fikir vermeyi amaçlayan, tek tek eserlerin daha uzun soluklu okumaları bulunmaktadır. Çoğunlukla yayımlanma sırasına göre düzenlenen bu ara bölümler, toplu olarak alındığında, Cervantes'ten Rushdie'ye romanın *bir* hikâyesini (tabii ki *tek* değil) sunmaktadır. Fakat bu bölümler seçmeli okuma olarak düşünülmelidir ve eğer ana bölümler amacına ulaşıyorsa, okurlar arasındaki öğrenciler benim seçtiklerim yerine kendi sevdikleri eserleri düşünebilirler. Kitabın genel akışı tarihsel olsa da, günümüze yaklaştıkça, ana bölümlerin içerikleri daha fazla bütünlüğe sahiptir ve seçilerek ya da farklı bir sırayla okunabilir.

Aşina olunmayan bir terim ilk defa kullanıldığında **koyu renkle** yazılmışsa, kitabın sonundaki sözlükçede tanımını bulabilirsiniz; kitapta çok az teknik terim bulun-

sa da, bazen kesin terminoloji gerçek anlamda aydınlatıcı olabilir; zira tarif edecek bir diliniz olmadığı takdirde gözden kaçırabileceğiniz şeyleri görme olanağı sağlar. Ayrıca kitabın sonunda bölüm başlıklarına göre düzenlenmiş bir ek okuma listesi sunulmuştur; bu liste tek tek her bölümde en çok yararlanılan akademik çalışmalardan oluşmaktadır.

Burada konu edilen roman ve romancılar, esasen, hem bazı durumlarda gerçek anlamda abidevi olan kültürel önemleri hem de bilinir olmaları yüzünden seçilmiştir; amacım ortak bir okuma listesinden çıkacak müşterek bir payda bulmaktı. Dışarıda bırakılan eserleri listelemeye bir ömür yetmez, sonuçta fazla eksantrik ve cin fikirli (Tristram Shandy'nin deyimiyle "boş zaman beygiri"ne[1] yaraşır) bulduğum için hakkında yazmamaya karar verdiğim romanlar da var. Eğer ekleyecek yerim olsaydı hakkında yazacağım daha çok sayıda eser vardı ve hepsinden öte, eğer denk gelmiş olsaydım bu kitaba dahil edeceğim sayısız roman olduğunu da biliyorum. Son olarak, bu kitabın sınırlarının yazarının bilgisinin sınırlarını ortaya koyduğunu söylememe bile gerek yok.

1 İngilizcede *hobbyhorse* hem tahta oyuncak at hem de takıntı, saplantı anlamına gelmektedir —*çev. notu.*

Bölüm 1

ROMAN NEDEN ÖNEMLİDİR?

Charles Dickens'ın *Zor Zamanlar* (*Hard Times*, 1854) adlı eserinin başlangıcında, sınıfta geçen meşhur sahnede, bilgiç Bay Gradgrind romanın kadın kahramanından bir atı tarif etmesini ister. Sissy Jupe hayatını sirk midillileri arasında geçirmiş olmasına rağmen donup kalır. İğrenç sınıf arkadaşı Bitzer cevabı yapıştırır:

> "Dört ayaklı. Otobur. Kırk dişi var. Yirmi dört öğütücü diş. Dört köpek dişi. On iki azı diş. Baharda kıl döker. Rutubetli bölgelerde tırnak değiştirebilir. Toynakları serttir ama demir çakılması gerekir. Yaşı ağızdaki izlerden anlaşılabilir." Bu Bitzer'di! Hem de fazlasıyla![1]

Dickens, bu tarifin doğru olduğu kadar yanlış da olduğunu hissetmemizi ister; çünkü gerçeğe dair kesin olgulardan bahsetse de, aslında söz konusu nesneyi kavramamıza çok yardımcı olmaz. Ne de olsa, sirk kızı Sissy atları Bitzer'den çok daha iyi tanır, ama bataklık ülkelerde toynaklarının düşmesi, azı dişleri ya da kesici dişler gibi şeyler umurunda bile olmazdı.

İşte romanı tarif etmeye kalkıştığınızda da aynı tehlikeyi göze alırsınız. Gradgrind'inkine benzer bir buyruğa yanıt olarak, bir romanın ne olduğunu söyleyerek başladığımızda şöyle bir şeyler önerebiliriz: "Roman kendi içinde bütünlüğü olan, 40 bin kelimeden uzun bir kurmaca düzyazıdır." Bu tanımın çok meşhur istisnaları vardır. Örne-

1 Charles Dickens, *Zor Zamanlar* [çev. F. Elioğlu. İstanbul: Oda, 1997], s. 8.

ğin Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'i[2] (1833) nazım biçiminde bir romandır; Truman Capote'nin öncülük ettiği modern **"kurmaca-olmayan roman"** size bir romanın kurmaca bile olmasına gerek yoktur, der. Bu tanım romanı diğer **anlatı** biçimlerinden ayırt eden özellikleri belirtmesine karşın, romanla ilgili neden böyle hissettiğimizi açıklamaktan çok uzaktır. Gradgrind'in "yaşam için yalnızca gerçeklere ihtiyaç vardır" inancını paylaşmak yerine, kurmaca okuyanlarımızın bunu daha iyi bileceğini söylersem, tabii ki kurmaca hakkındaki gerçeklerin her zaman konuyu ıskaladığını değil, daha ziyade bu gerçeklerin insana dair özelliklerinden soyutlandığında pek bir anlam ifade etmediğini söylemiş olurum.[3] Bir romanı ya da bir atı onları oluşturan parçalara indirgemek, ister dört ayaktan ya da kırk dişten, ister kırk bin sözcükten bahsedin, tarif etmeye çalıştığınız şeyin muazzam toplumsal, tarihsel, kültürel ve duygusal anlamını dışarıda bırakır.

Romanlar ile atların benzer yanı, bir örneğini gördüğünüzde genelde tanımanızdır. İşte bu kitapta sunulan roman tanımı da, çoğunlukla, bir romanı görüp ne olduğunu anladığımız o ilk bilinçdışı tanıma ânında sorgulamadan kabul ettiğimiz şeye kafa patlatmakla alakalı. Bu yüzden aşağıda sunulan bölümlerin çoğu, **anlatı** (Üçüncü Bölüm), **karakter** (Dördüncü Bölüm), **olay örgüsü** (Beşinci Bölüm), **ortam** (Altıncı Bölüm), zaman (Yedinci Bölüm) ve sonlu olma (On Birinci Bölüm) gibi, romanın, tıpkı atın dört ayaklı oluşu gibi kolayca ve sorgusuz sualsiz kabul edilen temel özellik ve öğeleriyle ilgilidir. Bu bölümler teorisyenlerin romanın belli özelliklerini neden ve nasıl öne çıkardıklarını açıklamayı amaçlamaktadır. Fakat sorulması gereken başka sorular da vardır: Romanlar ilk ne zaman ortaya çıktı ve nereden çıktı? (Bkz. İkinci

2 Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, *Yevgeni Onegin* [çev. A. Yaran, İstanbul: YKY, 2003].

3 Dickens, *Zor Zamanlar*, 6.

Bölüm) Farklı roman türlerini nasıl sınıflandırabiliriz? (Bkz. Sekizinci Bölüm) Bizim bu edebi türden beklentimize direnen ya da beklentilerimizi altüst eden romanları nereye koyabiliriz? (Bkz. Dokuzuncu Bölüm) Cemaatlerin ve ulusların yaratılmasında romanın rolü nedir? (Bkz. Onuncu Bölüm) Kısacası bu eser romanların ne olduğu ve ne yaptığı ile ilgili. Bir sonraki bölümde romanın kökenleri sorununu ele alırken, romanı tanımlama problemine yeniden döneceğim, ama şimdi romanın eşsiz önemine dair iddiaları, hatta onun da öncesinde, romanı neden incelemeye değer bulduğumuz sorusunu ele alarak başlamak istiyorum.

UYANAN TUTKULAR: KURMACANIN TEHLİKELERİ

Roman on sekizinci yüzyıldaki ilk yıllarında öyle bir kuşku ve düşmanlık yaratmıştır ki, siz bunu romana gösterilen dolaylı bir hürmet diye görebilirsiniz. Eğer roman gerçekten "yeni"[4] olduğu o ilk yıllarında önem kazandıysa, bu durum popülerliği çılgınlık boyutlarındaki bu yeni türün ihmal edilemeyecek kadar tehlikeli görünmesi yüzündendi. İngilizce romana ilk yüzyılında gelen tipik ithamlardan biri, romancı Clara Reeve'in *The Progress of Romance* (1785) adlı eserinde hayali bir eleştirmenin ağzından dile getirilir; roman üzerine kitap boyutlarındaki ilk incelemelerden biri olan bu kitap, iyi edebiyatı hüküm süren eleştirel önyargılardan kurtarmayı amaçlamaktadır. Reeve'in karakteri, öncelikle, romanların müdavim okuru "ciddi ve katı olan her şeyden nefret eder" hale getirdiğini, ardından "kalbe ahlaksızlık ve ahmaklık tohumları ektiğini, tutkuları uyandırdığını, sahte beklentiler yarattığını" ve son olarak, "gençlerin insanları ve adab-ı muaşereti değerlendirebilecek yetkinlikte oldukları fikrine kapılmala-

4 İngilizcede hem "roman" hem de "yeni" anlamına gelen *novel* üzerinden bir kelime oyunu —*ed. notu.*

rına" yol açtığını iddia eder.[5] Başka bir deyişle, romanlar genç kızlara zihinsel havailik aşılayarak, onları gelecekle ilgili gerçekçi olmayan beklentiler içine sokar ("gelecek" derken "talipler" anlaşılmalıdır) ve gençleri yanlış yönlendirerek dünyada işlerin nasıl döndüğünü bildiklerini sanmalarına yol açar. On sekizinci yüzyılda sıkça rastlanan bu iddialar, romanın İngilizcede ilk ortaya çıktığında hangi yönüyle sıra dışı olduğunu açıklamamıza yardımcı olur: *Gerçek dünyaya baştan çıkarıcı yakınlığı.*

Dolayısıyla roman adını verdiğimiz bu kitapların önceki yüzyılların hayalpereşt **romanslarından** farklı olduğu hissedilmişti, üstelik on sekizinci yüzyılda roman ve romans terimleri kafa karıştırıcı bir şekilde birbirinin yerine kullanılmasına rağmen (Reeve'in kitabının başlığında olduğu gibi: *The Progress of Romance*). Bu görüşe göre, romanlar farklı bir biçimde tehlikeliydi, çünkü farklı bir biçimde **gerçekçiydi**: Hiç kimsenin, eski zamanların ipe sapa gelmez hikâyelerini davranışlarına örnek olarak alacak kadar aptal olması beklenmezken (iddia böyle sürer), bu yeni kurmaca anlatı türü, karmaşık karakterleri, tanıdık ortamları ve enine boyuna inandırıcı olaylar dizisiyle, münzevi ve kolay etkilenen birini kandırıp, bunun dünyaya dair güvenilir bir kılavuz olduğuna inandırabilirdi. Romanın gerçek dünyaya yakınlığından ötürü mühim olduğu hissinin önemini ne kadar vurgulasak azdır; son üç yüzyıldır romanın önemini vurgulayan birçok görüş, bütün edebi türler arasında romanın –öyle ya da böyle– günlük yaşamla bilhassa yakın bir ilişkisi olduğu fikrine dayandırılmıştır. Romancı Milan Kundera'nın da yakın zamanda belirttiği gibi: "'Düzyazı': Bu sözcük, sadece dizelere dökülmemiş bir dil anlamına gelmez; hayatın somut, günlük, maddi karakteri anlamına da gelir. Yani romanın düzyazı sanatı olduğunu söylemek boş bir laf değildir;

5 Clara Reeve, *The Progress of Romance*, cilt II, New York: The Facsimile Text Society, 1930, s. 78-9.

bu sözcük bu sanatın derin anlamını tanımlamaktadır."[6] Kundera onaylayarak bahsetse de, romanın "günlük" hayatla bağına yapılan bu vurgu bir zamanlar en çok sorun yaratan özelliği olarak düşünülmüştür.

1750'de yazan Samuel Johnson'a göre, roman "yaşamın gerçek haline" odaklanır, "sadece dünyada her gün gerçekleşen tesadüflerle çeşitlenir ve insanlarla iletişim kurulduğunda gerçekten bulunan tutku ve niteliklerden etkilenir."[7] Öte yandan, ikna edici "gerçekçilik" ile ilgili sorun, göründüğü kadar gerçekçi olmayabilmesidir:

> Bu kitaplar genelde gençler, cahiller ve işi gücü olmayanlar için yazılır ve onlar için davranış ve yaşama giriş dersleri olur. Düşüncelerle donatılmadığı için izlenimlerden kolayca etkilenen; ilkelerle düzenlenmediği için hayal dünyasına kolayca kapılan; tecrübe kazanarak bilgilenmediği için her türlü asılsız öneriye ve kısmi izaha açık olan zihinlerin eğlencesidir.[8]

Romanlar yanlış insanlara yanlış nedenlerle hitap ederek okurlarını her türlü yanlış şekilde etkileyebilir. Johnson'ın iyi yaşanmış hayatla ilgili felsefi bir masal sunan kurmaca eseri *Rasselas*'taki (1759) bir karakter, "Örnek vermek her zaman yönergeler vermekten daha etkilidir" der.[9] Aslında felsefeyi edebiyatla anlatma kararı, Johnson'ın romanın örnekleyici gücüne dair uyanıklığına işaret etmektedir; bu Henry Fielding'in *Joseph Andrews* (1742) adlı romanında belirttiği gibi, "örneklerin insan aklı üzerinde kurallardan daha güçlü bir etkide bulunduğu [şeklindeki] bayatlamış ama doğru gözlem"[10] üzerine on seki-

6 Milan Kundera, *Perde* [çev. A. Bora. İstanbul: Can, 2005], s. 18.

7 Samuel Johnson, "The New Realistic Novel", *Major Works* içinde, haz. D. Grene, Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 175.

8 S. Johnson, "New Realistic Novel", s. 176.

9 Samuel Johnson, *Habeşistan Prensi Rasellas'ın Hikâyesi* [çev. B. Yıldırım. Ankara: Ayraç, 2002], s. 83.

10 Henry Fielding, *Joseph Andrews* [çev. F. B. Aydar. İstanbul: İş Kül-

zinci yüzyıla özgü bir duyarlılıktır.

Tabii ki, romanların okurun özdeşleşmesini sağlamak için öğretmeyi amaçladığı şeyi yeterince gerçekçi olan örneklerle aktardığı düşüncesi kaçınılmaz olarak iki uçlu bir meseledir: Eğer kurmaca sizi daha kötü bir insan yapabiliyorsa, aynı zamanda daha iyi biri de yapamaz mı? Bu soru, hayal gücü ile empati arasındaki bağlarla derinden ilgili bir kültürün ürünü olan on sekizinci yüzyıl romanı için özellikle önemlidir. Henry Mackenzie romana benzer bir saldırıyı son derece popüler olan **duygusallık romanı** *The Man of Feeling*'de (1771) gerçekleştirir: Romanda fahişe Emily Atkins'in çöküşü onun alçak Winbrooke tarafından kolayca kandırılmasına neden olan roman okuma alışkanlığına bağlanır. Buna rağmen, romanı okudukça Mackenzie'nin *aynı zamanda* okuru kitabın başlığındaki "duygu adamı", ağlamaklı kahraman Harley'in halden anlayan yönünden bir şeyler öğrenmeye teşvik ettiğini de hissederiz.

On sekizinci yüzyılda romanın örnekler vasıtasıyla değişiklik yaratma gücüne gösterilen dikkat, oldukça müstehcen ilk romanların bile, ardından gelen malzeme son derece ayıp olsa da yazarların erdemli fikirlerini duyuran giriş ve önsözlerle desteklenmiş olarak sunulmasının sebebini açıklamaya yardımcı olur. Daniel Defoe'nun *Moll Flanders* (1722) adlı eserinde daha kapak sayfasından, Moll'un hırsız, "fahişe" ve kendi erkek kardeşiyle evli iki eşli birisi olduğunu öğreniriz; halbuki önsöz bize Moll'un korkunç kariyerinin, sonradan gelen pişmanlığının terbiye edici ışığında görülmesi gerektiğini söylemektedir. Eğer okur Moll'un pişmanlığını, roman boyunca şehvet uyandırıcı bir uzunlukta işlediği suçlar kadar ilginç bulmuyorsa, bunun nedeni "okurun zevkiyle ve damak tadıyla" alakalıdır: Bu, Defoe'nun değil sizin sorununuzdur, çünkü "okurların kitabın içindeki hikâyelerden ziyade alacakları

dersten, ilişkilerden çok konunun işlenişinden hoşnut kalacakları umut edilir".[11] Bunun *pek* muhtemel olmadığının Defoe da farkındaydı elbette. On sekizinci yüzyılda, romancının malzemesini görünüşte iyi örnek olan "ders"ten ayıran önsöz niteliğindeki ifadeler çok yaygındı, ama neyse ki hiçbir zaman kitabı elinizden bıraktıracak kadar inandırıcı değildi.

KADINLAR VE ROMAN

Önsözlerde sunulan bu tür erdem beyannamelerinin romanı daha saygıdeğer –ya da daha cazibesiz– göstermiş olması pek muhtemel değildir. Defoe'dan on sekizinci yüzyılın diğer ucuna bakınca, Frances (Fanny) Burney'in **mektuplu romanı** *Evelina*'yı (1778) görüyoruz. Burney romanı önce isimsiz yayımlamış ve önsözünde romancının durumunu anlatırken bunun nedenlerini açıkça yazmıştı: "Belki de bütün yazarlar sınıfı içinde, bu denli çok ateşli taraftarı olmasına karşın o kadar da saygın olmayan tek yazar romancıdır."[12] Okumak üzere olduğumuz romanını savunurken aynı zamanda *genel olarak* romana karşı saldırıya geçer: Eğer romanların kökü kazınabilse, "genç hanımlarımız genelde ... romanların yok edilişinden yarar elde edebilirler", ama "hastalık" ya da "bulaşıcı hastalık" öyle amansız bir hal almıştır ki, "elbette, yarar getirmese de yara almadan okunabileceklerin sayısına katkıda bulunacak her türlü girişim ayıplanacağına teşvik edilmelidir."[13]

Jane Austen kuşkusuz Burney'e (romanları, evlilik piyasasındaki genç hanımların toplumsal açıdan çok keskin bir anlatımıdır) çok şey borçlu olmasına rağmen, böy-

11 Daniel Defoe, *Moll Flanders* [çev. N. Anbaş. İstanbul: İletişim, 2004], s. 12.

12 Fanny Burney, *Evelina*, Oxford: Oxford University Press, 2002, 9.

13 Burney, *Evelina*, 9-10.

le fırsatçı manevralar için pek zaman bulamamıştır. Tutkulu metinleri Marianne Dashwood'un "duygular"ı *Akıl ve Tutku*[14] (*Sense and Sensibility*, 1811) adlı esere koymasına yardımcı olur, ama onun günahı roman değil, şiirdir. Öte yandan, başlangıçta Austen'ın *Northanger Manastırı* (*Northanger Abbey*, 1817) adlı eserindeki kadın kahramanın akıbetinin daha kötü olduğu görülür. Antik manastırda misafirken, roman okumayı çok seven Catherine Morland ev sahibinin karısını, onun gözde **gotik romanlardaki** bir cani gibi öldürdüğüne ikna olur; General Tilney'in ise her gün karşımıza çıkan türde açgözlü bir zorbadan başka bir şey olmadığı anlaşılır. Buraya kadar çok tanıdık diye düşünebilirsiniz: Roman okumak kolay etkilenen genç hanımlar için kötüdür. Halbuki hikâye bundan ibaret değildir; çünkü Austen'ın **anlatıcısı** romanı savunduğu meşhur bir pasajda, romancıları (züppe erkek eleştirmenler ne söylerse söylesin) eserleri "sadece deha, zekâ ve zevk"e sahip olan "yaralı insanlar" diyerek kollar:

> "Ben roman okumam... Pek roman karıştırmam... Sık sık roman okuduğumu düşünmeyin... Bir roman için gayet iyi." Böyledir ağızlara sakız olan laflar. "Ya siz ne okuyorsunuz, Miss ..?" "Hiç, roman işte!" diye cevap verir genç hanım, kitabını sahte bir kayıtsızlık ya da geçici bir utançla bırakırken... "Cecilia işte, veya Camilla, veya Belinda;" ya da kısaca, aklın en büyük güçlerinin sergilendiği, insan doğasına dair en kapsamlı bilginin, insan doğasındaki çeşitliliğin en doyurucu tasvirinin, nükte ve mizahın en neşeli örneklerinin en seçkin dille dünyaya taşındığı bir eser sadece.[15]

Austen aşağılanan romanı epey kışkırtıcı bir biçimde, sanatı değerlendirirken kullanılan oldukça geleneksel ve

14 Jane Austen, *Akıl ve Tutku* [çev. Hamdi Koç, İstanbul: İş Kültür, 2016].

15 Jane Austen, *Northanger Manastırı* [çev. H. Koç. İstanbul: İş Kültür, 2012], 31-32.

neoklasik ölçütleri hatırlatarak savunur: *Utile dulci*, yani roman hem eğlendirir hem de eğitir. Austen'ın savunmasındaki feminist yan ("Ya siz ne okuyorsunuz, Miss ..?") kulağa neoklasik ilkelere seslenişinden çok daha modern gelse de, kadın okura böyle bir ilgi, kadınların edebi kültür içinde daha etken bir güç haline geldikleri Austen'ın kendi döneminin bir o kadar parçasıdır.

Kadınların on sekizinci yüzyılda edebiyatın asıl tüketicileri olduğuna dair inancı, kolay etkilenen zihinlerin yozlaşmasına ilişkin ortalığı ayağa kaldıran söylem ve roman okuyan alımlı ama aptal kız karikatürlerindeki patlama da ispat etmektedir (Austen'ın Catherine Morland'ı bunlardan sadece biridir). Richard Brinsley Sheridan'ın *The Rivals* (1775) adlı oyununda Lydia Languish kusursuz Jack Absolute'un ayartmalarına yüz vermez, çünkü herkesin onayladığı biriyle evlenmek hiç de romantik değildir. "Kızlara okumayı öğretmenin doğal sonucu budur" diye eleştirir Jack Absolute'un absürd babası: "Ben olsam onlara alfabe diye kara büyüyü öğretirdim!"[16]

Kadınlar romancı olarak da çoktan kendilerini göstermişlerdi, çünkü bu yazma biçimi için erkeklerin ayrıcalıklı bir şekilde sahip oldukları klasik eğitim gerekmiyordu. Fielding'in haşarı ama bilge *Tom Jones*'unda (1749) anlattığı gibi, "tüm sanat dalları ve tüm bilim kolları için (hatta eleştiri için bile) birazcık eğitim ve bilgi gerekir. ... Oysa öyküler ve romanlar yazmak için kağıt, kalem, mürekkep ve bunları kullanacak el becerisinden başka hiçbir şey gerekmez."[17] Eleştirmenler sık sık Aphra Behn, Delarivier Manley ve Eliza Haywood gibi kadın yazarların heyecan verici ve çok okunan romanlarını Defoe, Fielding ve Samuel Richardson gibi ilk romancıların **kanonlaşmış** üçlü hükümdarlıklarından onlarca yıl önce yaratmaya

16 Richard Brinsley Sheridan, *The Rivals, The School for Scandal and Other Plays* (Oxford: Oxford University Press,1998), 20.

17 Henry Fielding, *Tom Jones* [çev. M. Urgan. İstanbul: İletişim, 1990], 470.

başladıklarını dile getirirler. Gerçekten de, on sekizinci yüzyılda romanların çoğunun kadın yazarlar tarafından yazıldığına çok uzun süre inanılmıştır, hatta şaşırtıcı bir biçimde, Tobias Smollett'in *Humphry Clinker* (1771) adlı romanında bir erkek karakter, işi kadınların sadece *daha çok* değil, *daha iyi* roman yazdıkları konusunda fikir yürütmeye kadar götürür: Cilt başına para alan bir romancı bozmasıdır ve kariyerinin sonuna gelmiştir, çünkü "bu iş alanı, çok daha fazla iç rahatlığı, heves, incelik ve insan yüreğine dair bilgiyle ve bütünüyle lüks hayatın asude huzuru içinde, sadece erdem yaymak amacıyla yazan kadın yazarların tekelindedir; okur sadece onların dehasıyla büyülenmez, ahlaklarıyla da ıslah olur."[18]

Kadınların romancı ve roman okuru olarak önem kazandıkları hesaba katıldığında, kuşkusuz, kadınların tecrübeleri romanın geleneksel konusunun büyük bölümünü sağlamış olmalıdır: "Kültürümüzün kadının otoritesini kabul ettiği bütün bir alan" diye özetler Nancy Armstrong: "Boş vakitlerden yararlanma, bedenin günlük bakımı, kur yapma yöntemleri, arzu faaliyetleri, haz biçimleri, cinsiyet farklılıkları ve aile ilişkileri."[19] Armstrong daha ileri giderek romanın kadına ait bir bilgi alanını *tarif etmekten* çok *icat ettiğini* öne sürse de, en azından onun sıraladığı türden "kadınsal" meselelerin, romanın İngilizcedeki ilk yüzyılında seçkin bir hale getirilmesinde, hem erkek yazarların hem de *Humphry Clinker*'da Smollett'in yazar bozmasını işsiz bırakan terbiyeli hanım yazarların romanlarında önemli bir rol oynadığı kesinlikle söylenebilir. Bu mutenalaştırmayı unutmadan, on sekizinci yüzyılın başlıca erkek romancılarından en önemlisi, kabaca söylemek gerekirse, en basmakalıp şekilde "kadınsal" duyarlılığı olan Samuel Richardson'dır.

18 Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, Londra: Penguin, 1985, 160.

19 Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford: Oxford University Press, 1987, 26.

Richardson'ın psikolojik olarak sürükleyici romanları *Pamela* (1740) ve *Clarissa* (1747-8) kadın kahramanların mektuplarından oluşturduğu iddiasındadır ve dolayısıyla zihinlerindeki süreçleri mümkün olduğunca yakından ve eşzamanlı olarak temsil etmeyi amaçlar. "O anda yazmak" Richardson'ın bu uygulama için kullandığı ifadedir ve *Clarissa*'da "*mevcut* üzüntülerin ortasında" yazılmış "canlı ve derinden etkileyici" mektuplar ile "üstesinden gelinen zorluk ve tehlikeleri aktaran insanların yavan, anlatısal, hayat bulmamış üsluplar"[20] arasındaki karşıtlığı vurgulayan bir karakter vardır. Richardson'ın mektuplardan oluşan yazma biçimi yeni değildi; bu tarzı altmış yıl önce, yenilikçi Behn *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister* (1684-7) adlı eseriyle Fransa'dan ithal etmişti. Behn ve Richardson'ın teknik açıdan paylaştığı ortak zemin olan mektuplu roman biçimi tesadüfi değildir; çünkü Richardson'ın **duygusallık romanındaki** başarısı, romanı her şeyden önce böylesine müphem ama haz veren bir hadise haline getirmiş olan meselelere yeniden odaklanması olacaktır. Romanın nasıl ciddiye alınır hale geldiğine dair hikâyede Richardson son derece önemli bir yer tutar, çünkü kurmacanın Behn'in eserindekine benzer erotik enerjilerinin kur yapmayla ilgili romanların toplumsal olarak saygıdeğer amaçlarına yönlendirilmesine yardımcı olmuştur.

'Kurmacanın ibret potansiyelinin hep farkında olmuş olan Johnson, Richardson'a hayrandı, çünkü o "tutkulara erdemin emrine amade olmayı öğretmişti."[21] Burada "erdem" anahtar kelimedir, çünkü Richardson'ın sansasyonel şekilde meşhur olan ilk romanının adı *Pamela ya da Ödüllendirilen Erdem*'dir. Hizmetçi Pamela, patronu Bay B. tarafından, kendisiyle cinsel ilişkiye girmeyi red-

20 Samuel Richardson, *Clarissa*, Londra: Penguin, 2004, 1178.

21 Akt. William B. Warner, *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain*, 1684-1750, Berkeley: University of California Press, 1998, 224.

dettiği için kaçırılır ve bir yere kapatılır; ardından, tam zamanında gerçekleşen ve tecavüzü önleyen bir baygınlık sonrasında (oysa Clarissa bu kadar şanslı olmayacaktır), Pamela'nın ahlaki üstünlüğü, yola gelen Bay B'yi onun erdemini evlilikle (kendisiyle evlenerek!) ödüllendirmeye zorlar. Böylece, kitabın alt başlığı, bedensel el değmemişliğin manevi bir değer kazanması durumuna dönüşür ve Richardson'ın Pamela'nın bekâretine kararlı ve ısrarcı bir şekilde odaklanması bize ilk romanlardaki cinsel konuların yeni amaçlara hizmet edebildiğini, ama aslında hiçbir yere gitmediğini gösterir. Richardson'ın çağdaşlarının çoğu muhtemelen onun ses getiren başarısını kıskandıklarından, Pamela'nın zaman zaman çok komik taklitlerini yaratmış, fiyakalı ahlaki doğruculuğunun altında yatan pornografik şehvet düşkünlüğünü ve bayağı fırsatçılığı öne çıkarmışlardır. Bunların içinde en komiği ve en bilineni *Shamela*'da (1741), Fielding cinsel bir maceraperest olarak kadın kahramanın beyinsiz toprak sahibi Booby'yi nasıl kurnazca sömürdüğünü ortaya koymak için Richardson'ın mektuplardan oluşan yazma biçimine başvurmuştur: Fielding'in dolandırıcı kadın kahramanı bir mektubunda, "Önce insanlığımla küçük bir servet kazanmayı düşünmüştüm," der. "Artık erdemim sayesinde büyük bir servet yapmaya niyetliyim."[22]

Richardson romanı potansiyel olarak uzlaşmacı bir yaklaşımla, bir ahlaki eğitim aracı olarak kullanıp kullanmadığı sorusuna şu yanıtı vermiştir: "Hanımefendi, eğitim ilaçtır; eğlendirmek ise onun yaldızıdır."[23] Hatırlarsanız, Defoe da *Moll Flanders*'ın önsözünde "Ders"i "Hikâye"den, "Konunun İşlenişi"ni "İlişkiler"den ayırarak biçim ile içerik arasında benzer bir bölünmeyi amaçlamıştı. Daha da geriye gittiğimizde, roman öncesi çağın romancısı Püriten John Bunyan **alegorik** *Hac Yolunda* (*The Pilgrim's*

22 Fielding, *Joseph Andrews and Shamela*, Londra: Penguin, 1999, 29.
23 Samuel Richardson, *Selected Letters of Samuel Richardson*, haz. John Carroll, Oxford: Clarendon, 1964, 322.

Progress, 1678) adlı eserinin önsözünde okuru benzer bir yaklaşımla uyarır: "Sakın, rüyamı tahkir etme, çıkma haddinden!"[24] Bu kitapta Bunyan'ın bize yutturmak istediği "ilaç" fevkalade bağnaz bir köktendinciliktir; "yaldız"ı ise Bunyan'ın tabii ki asla öyle görülmesini amaçlamadığı, romana benzer özelliklerden (örneğin beklenmedik biçimde canlı karakter çizimi) oluşur ve bu özellikler sayesinde *Hac Yolunda* gelmiş geçmiş en popüler kurmaca eserlerinden biri olmuştur. Kurmaca okurlarının çoğu "ahlak ilacı"nı, deyim yerindeyse, yutmayıp tükürmede çok usta olduklarından, Richardson'ın Bunyan ve Defoe gibi Protestan atalarını örnek alıp, albenili biçimler ile ciddi ahlaki içeriği birbirinden ayırmakla yapmaya çalıştığı şey fazla tertiplidir; çünkü iyi romanların, ilan edilen amaçlarını tehlikeye atmak gibi bir eğilimi vardır. Tıpkı Bunyan'ın tam da yanlış sebepler diye düşüneceği unsurlar nedeniyle *Hac Yolunda*'nın hayranlık uyandırabilmesi ve hiç kimsenin –öyle sanıyorum– *Moll Flanders*'ı ahlaki aydınlanma amacıyla okumamış olması gibi, Richardson'ın son derece canlı anlatılan sadist zorlanım sahneleri, ahlaki beyanlar unutulduktan çok zaman sonra da akılda kalır.

İşte İngiliz romancı D. H. Lawrence'ın bu türe özgü olduğunu teşhis ettiği ve 1925'te yazdığı bir makalede roman "Sizin didaktik yalanlar söyleyip bunları yutturmanıza *müsaade* etmez"[25] diyerek anlattığı içten-çözülme eğilimi budur. Ahlak ve roman üzerine bir başka denemesinde, "Bir şeyi kafasına vura vura anlatmaya çalışmak ya romanı öldürür ya da roman kalkar ve vura vura kabul ettirmek istediğiniz şeyle birlikte alıp başını gider"[26] der. Romanı toplumsal ve ahlaki açıdan saygıdeğer amaçlarla dizgin-

24 John Bunyan, *Hac Yolunda* [çev. M. Necati. İstanbul: Selamet Matbaası, 1932], 242.

25 D. H. Lawrence, "The Novel", *Selected Critical Writings* içinde, Oxford: Oxford University Press, 1998, 180.

26 D. H. Lawrence, "Morality and the Novel", *Selected Critical Writings* içinde, 174.

leyerek aklama girişimlerine doğrudan meydan okuyacak şekilde, tek bir didaktik amaca böyle direnmesi, "Roman neden önemlidir?" sorusuna başka bir yanıttır. Bu bölümün başlığını Lawrence'ın aynı başlıklı eserinden aldım.

ROMAN BİR "SANAT" HALİNE GELİYOR

Richardson ile Lawrence'ı ayıran aşağı yukarı iki yüzyıl boyunca, roman ahlaki tehlike havasından kurtulmuştur, ama zararsız bir eğlence olarak anılmanın ötesinde daha gidecek çok yolu vardır. Neticede, roman *bilfiil zararlı* değildir demek, taşıdığı önemin yanında zayıf bir görüştür. Romanın popülerliği ve yalnızca "aile" için uygun bir edebiyat türü olduğu algısı on dokuzuncu yüzyıl boyunca giderek artmıştır ve Sir Walter Scott (ya da başlangıçta bilinen adıyla "*Waverley*'in yazarı") ve Charles Dickens gibi romancılar yaşadıkları dönemde dünya çapında süperstarlar haline gelmişlerdi. Böyle bile olsa –veya belki de bu yüzden– roman yine de şiirin saygınlığına ya da üniversitelerde şimdi olduğu gibi incelenmesini sağlayacak itibara sahip değildi.

On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlarında, roman üzerine (amatör beyefendilerden ayrı olarak) akademisyen edebiyat eleştirmenleri tarafından kaleme alınan çok sayıda kitap yazılmıştır. Genel olarak konuşmak gerekirse, bu erken dönem girişimleri iki biçimde gerçekleşmiştir: Romanın tarihinin özeti ve yapısal analizi. Tarihsel yaklaşıma örnek olarak antikçağ aşk hikâyeleriyle başlayıp Scott'la son bulan Walter Raleigh'in *The English Novel*'ı (1895) ve George Saintsbury'nin 1890'lara kadar uzanan ve bugün de gayet okunabilir olan *The English Novel*'ı (1913) gösterilebilir. Yapısal yaklaşıma örnek ise Selden L. Whitcomb'un yavan elkitabı *The Study of a Novel* (1905) adlı çalışmadır; bu eser, romanın tamamıyla kurumsallaşmasından önceki yıllarda eleştirmenlerin anlatı tekniğiyle ilgili neleri söylemeye değer

bulduğunu görmenizi sağladığından tarihsel açıdan önem taşır ("Paragraf, tarihinin seyri içinde büyük gelişme göstermiştir").[27]

Gelgelelim, romanın bugünkü haline getirilmesi konusunda övgünün çoğunu, kurumsal açıdan bakıldığında, akademisyenler değil on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçiş döneminde yaşayan romancılar hak etmektedir. Özellikle etkili olan bir isim olarak Amerika doğumlu Henry James, "The Art of Fiction" (1884) adlı eserinde, İngiliz romanının artık kendini ileri düzeyde gelişmiş bir sanat türü olarak ciddiye almaya başlaması gerektiğini, "Nasıl muhallebi muhallebiyse, roman da romandır ve onunla tek işimiz yutmak olabilir"[28] diye düşünme eğiliminin derin bir cehalet ve kültürsüzlüğe işaret ettiğini hararetle savunmuştur. James'e göre, diğer sanat biçimlerini konu alan tartışmalarda düpedüz mantıksız olacak ahlakçı varsayımlardan kurtulmanın vakti çoktan gelmiştir: "Ahlaki bir resim yapmak ya da ahlaki bir heykel yontmak ister misiniz ki? Biz burada kurmaca sanatını tartışıyoruz; sanata dair meseleler (en geniş anlamıyla) icraya dair meselelerdir; ahlak meseleleriyse çok ayrı bir konudur."[29] Çağdaşlarından biri olan Polonya doğumlu Joseph Conrad da romanı daha itibarlı biçimlere, *güzel* sanatlara benzeterek yüceltmeye çalışmıştı:

> [Roman] heykelin plastikliğine, resmin rengine ve sanatlar sanatı müziğin tılsımlı çağrıştırma gücüne erişmek için var gücüyle çaba göstermelidir. Bu amaca, biçimle özün en iyi harmanını yaratmaya kayıtsız koşulsuz, sarsılmaz bir biçimde inanmakla ulaşılabilir. Sözcüklerin (aşınmış, çağlar boyunca özensiz kullanıla kullanıla silikleşmiş, eski, kocamış sözcüklerin) anlaşılmış yüzlerinin

27 Selden L. Whitcomb, *The Study of a Novel*, Boston: D. C. Heath, 1905, 11.

28 Henry James, "The Art of Fiction", *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*, haz. Leon Edel, New York: Vintage, 1956, 4.

29 James, "The Art of Fiction", 24-5.

> üzerine bir an için bile olsa o büyülü çağrışım gücünün ışığını düşürebilmek, plastikliğe ve renge yaklaşabilmek, ancak ve ancak cümlelerin biçimine ve sesine sarsılmadan ve yılmadan özen göstermekle olanaklıdır.[30]

Burada Conrad heykel, resim ve müziği model olarak zikreder, adeta bu sanatların yüksek itibarını, gerçek dünya **temsilinin** kaba saba beklentilerinden daha az etkilenmelerine bağlayabileceğimizi akla getirir; sonuçta hiç kimse bunların sanatsal araçlarını sıradan iletişim araçlarıyla karıştırmayacaktır, oysa romanlar günlük yaşamın "eski, kocamış sözcükleriyle" kurulmak zorundadır. James ve Conrad'ın romanları ahlaki meselelerle öyle ilgilidir ki, onların tutumunu "sanat için sanat" diye sunmak yanlış olacaktır, ama romanın yalnızca içeriğine bakılarak değil, biçimsel olarak icra edilme şekline göre değerlendirilmesi gerektiğini göstermeye çalıştıkları da açıktır. Sonraki kuşaktan birçok yazar aynı sanatsal görev duygusunu paylaşacak ve böylece **modernist** romanı, başka bir adla Mark McGurl'ın James'in mirasını incelediği çalışmasında bilgilendirici bir şekilde adlandırdığı gibi "sanat-romanını" yaratacaktır.[31] Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* (*To the Lighthouse*, 1927) adlı eserinde, yazarın sesi olan ressam Lily Briscoe fırçasını bırakır, "Gördüm sonunda" der ve roman sona erer.[32]

Romanın, bir resim kadar geçerli bir biçimde sanatsal olabileceği iddiasının gücünü tazelemek için hatırlanması gereken önemli bir husus da, şimdiye kadar hiç kimsenin *şiiri* yüksek sanat alanına dahil etmek için benzer bir ihtiyaç duymamış olmasıdır. Roman savunucusu Saintsbury bile 1913'te yazdığı roman tarihinin sonunda, kurmacanın

30 Joseph Conrad, *Ölüm Seferi: Roman* [çev. H. Şahin. İstanbul: Adam, 1982], 9.

31 Mark McGurl, *The Novel Art: Elevations of American Fiction after Henry James*, Princeton: Princeton University Press, 2001, 2.

32 Virginia Woolf, *Deniz Feneri* [çev. N. A. Öncül, İstanbul: İletişim, 2003], 248.

("şimdiye kadar daha üstün bir şey" olan) şiirden "aşağı" olduğunu kabul ederken özür dileyen bir tavır içine girmiştir.[33] Bu nedenle, yazarlar tarafından yirminci yüzyılın başında romanı savunmak için dile getirilen abartılı iddialar (Lawrence "Roman büyük bir keşiftir. Roman insana ait ifadenin şimdiye kadar erişilen en yüksek biçimidir" diye yazmıştı[34]), Lawrence'ı romanın esasen popüler bir eğlence olarak düşünüldüğü dönemde okuyanların kulaklarına daha da abartılı gelmiş olsa gerek. Romanın neden bundan daha fazlası olduğunu göstermek, önemli birer dönüm noktası olan Percy Lubbock'un *The Craft of Fiction* (1921), Q. D. Leavis'in *Fiction and the Reading Public* (1932) ve F. R. Leavis'in *The Great Tradition* (1948) gibi eserlerinin amacıydı.

Roman 1940'lara gelindiğinde, edebiyat incelemelerinin önemli bir konusu haline gelme konusunda epey yol kat etmişti. Bu konuda en çok emeği geçenler, kendilerini dışarıdan birileri olarak görmelerine rağmen, yüzyılın ortalarında muazzam bir etki yaratan Cambridge'li bir akademisyen çift olan Leavis'lerdir. Lawrence'a ait olan "Romancı olarak ben kendimi azizlerden, bilimcilerden, filozoflardan ve şairlerden daha üstün görüyorum. ... Roman hayatın tek parlak kitabıdır" iddiası abartılı gelebilir, ama Leavis'ler de ondan farklı düşünmüyordu.[35] Q. D. Leavis bu alanda çığır açan *Fiction and the Reading Public* adlı eserinde, romanın amacının "gerçek hayattan kaçmak için bir sığınak sunmak değil, okura daha layıkıyla baş edebilmesi için yardım etmek" olduğunu savunur: "Roman, okurunun fevkalade zeki ve duyarlı bir zihin pahasına yaşamasını sağlayarak, deneyimi derinleştirebilir, büyütebilir ve arıtabilir."[36] Kitabının nihai hedefi, insan-

33 George Saintsbury, *The English Novel*, Londra: Dent, 1913, 270.

34 D. H. Lawrence, "The Novel", 178.

35 D. H. Lawrence, "Why the Novel Matters", *Selected Critical Writings* içinde, 206.

36 Leavis, *Fiction and Reading Public*, Londra: Chatto & Windus, 1932,

ların vasat ticari edebiyatı hayalperest bir biçimde zaman öldürmek için okudukları bir kültürdü, oysa "yaşama uğraşıyla ilgili yardım almak" ve "deneyimlerini büyüterek, derinleştirerek, saflaştırarak ve uyumlu hale getirerek yaşamlarının kalitesini zenginleştirmek için" romanlara dönmeliydiler.[37]

O halde, roman başlı başına bir deneyimdir, hem de bizim gerçek, kurmaca olmayan yaşamlarımızı iyileştiren bir deneyimdir. Leavis'ler bu görüşü ileri sürerken ipuçlarını hayranlık duydukları büyük on dokuzuncu yüzyıl gerçekçilerinden almışlardı. Örneğin Lev Tolstoy, muhteşem Anna Karenina ile sevimsiz kocası arasındaki farkı belirtmek için, insanın ilişki kurmak için farklı yeterlikleri olduğundan bahsetmişti: Anna kendisini roman kahramanıyla özdeşleştirmeden bir romanı okuyamazken, kocasının ahlaki çöküşünün nedeni, "kişinin, düşüncesiyle, duygusuyla kendini başka bir varlığa vermesi" yönündeki her teşebbüsü "zararlı, tehlikeli bir fantezi" saymasıdır.[38] George Eliot 1856 tarihli bir makalesinde, "Ressam, şair ya da romancı olsun, sanatçıya borçlu olduğumuz en büyük kazancımız duygudaşlığımızın artmasıdır" şeklinde ünlü bir söz sarf etmiştir.[39] Tolstoy, Eliot ve daha sonra Henry James gibi romancılar için (Q. D. Leavis'in bir romancının "fevkalade zeki ve duyarlı zihni" konusundaki düşüncesi safkan James'tir), kurmaca, hayatı daha dolu dolu yaşamanıza yardımcı olur. Leavis'ler geliştirdikleri teoride romanın bu tutkuyla insanileştiren yönünü, edebi eleştirinin en temel gerekçesi olarak görmüşlerdi.

73-4.

37 Leavis, *Fiction and Reading Public*, 48.

38 Lev Tolstoy, *Anna Karenina* [çev. E. Altay. İstanbul: İletişim, 2002], 150.

39 George Eliot, "The Natural History of German Life", *Selected Essays, Poems, and Other Writings* içinde, haz. Nicholas Warren, Londra: Penguin, 1991, 110.

Romanı yüceltmeye çalışan bu ilk girişimlerde, ahlaki ve sanatsal iddialar arasındaki gerilimi görebilirsiniz. Mesela hem Leavis'ler hem de Lubbock örnek romancı olarak Henry James'e dönmüşler, ama ondan çok farklı şeyler almışlardır. Lubbock da tıpkı James gibi, romanı hayatın yazıya döküldüğü basit bir nüsha değil, bir *sanat* olarak gördüğü için nasıl icra edildiğine bağlı olarak değerlendirilmesi gerektiği savını sürdürmüştür; Leavis'ler ise tek başına teknik başarıya ilgi duymamışlardır ve bu nedenle, James, F. R. Leavis'in "büyük gelenek" diye adlandırdığı Austen, Eliot ve Conrad'ı içeren elit gruba dahil edilir, çünkü sanatsal tekniğe ilgisi "yaşama duyulan son derece ciddi bir merakın hizmetkârıdır".[40] Lubbock'un bir zanaat olarak kurmacaya ilgisinin kalıcı mirası, hikâye anlatı biçimi ya da tekniğinden bahsettiğimiz her yerde zımnen vardır (Üçüncü Bölüm'de ele alınacak); öte yandan, Leavis'lerin roman hakkındaki kati ahlaki görüşlerinin zamanında neden hatırı sayılır bir etki yarattığını anlamak, onların yaptığı gibi hem romanı hem de roman eleştirisini dönüştürücü manevi güçler olarak yeniden düşününce, hiç de zor değildir.

"İyi bir romanın kendine has özelliği," diye yazar Q. D. Leavis, "okurun peşin hükümlerini ardı ardına şoklarla sarsmasıdır."[41] Leavis'ci eleştiriyle ilgili en büyük sıkıntı, edebi sarsılmalara ahlaki sarsılmalar kadar ilgi göstermeye meyilli olmasıdır. Mesela *The Great Tradition*'daki aceleci hükümlerinden bazılarını dile getirmek gerekirse, Lawrence, James Joyce'tan daha önemlidir, risaleye benzeyen *Zor Zamanlar* Dickens'ın en iyi romanıdır ve Laurence Sterne'ün deneysel *Tristram Shandy*'si "sorumsuz (ve edepsiz) bir ıvır zıvırdır."[42] Bu hükümlerden de anlaşılabileceği gibi, Leavis'ler romanın neden önemli oldu-

40 Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Londra: Penguin, 1983, 9, 28.

41 Leavis, *Fiction and Reading Public*, 256.

42 Leavis, *The Great Tradition*, 37, 30, 10.

ğunu göstermeye çalışmakla kalmıyor, ne *tür* romanların önemli olduğunu da tanımlıyorlardı. Eğer Austen, Eliot, James ve Lawrence büyük geleneğe dahilse ama Sterne, Dickens ve Joyce değilse, demek ki sadece gerçekçi edebiyat muteberdir. Dilde coşkunluk ve grotesk, acayip ve fantastik olana duyulan sevgi (Sterne, Dickens ve Joyce'u ayıran yüzyıllara rağmen bunlar ortak özellikleridir) belli ki edebiyatta mükemmelliğe yol açmamaktadır. Romanı toplumsal anlamda saygıdeğer hale getirmek için, cinsel tutkuların "ödüllendirilen erdem" hikâyelerine yönlendirilmesi gerekmiştir; Leavis modelindeki entelektüel saygınlık bu itaatsiz türün daha da terbiye edilmesini gerektirecektir.

ROMANCININ GERÇEKÇİLİKLERİ VE GERÇEKLİKLERİ

Geçen yüzyılın ortasında roman hakkında ileri sürülen iddialar arasında gerçekçiliğe öncelik verilmesi hiçbir şekilde İngiliz eleştirisine özgü değildi ve Avrupalı eleştirmenler, eserlerinde romanın (ahlaki ve sanatsal yönü dışında) siyasi ve toplumsal anlamda neden önemli olduğuna dair daha da güçlü savlar geliştirmişlerdi. Erich Auerbach'ın Homeros'la başlayıp Woolf'la biten, klasikleşmiş eseri *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946) alenen (hatta kasten) roman üzerine bir kitap olmasa da, anlattığı hikâye gerçekçi romanın zaferidir; Auerbach öncesinde ortaya çıkmış her şeyi bu şaşmaz ölçüte bakarak değerlendirir. Burada gerçekçilik üç temel özellikten oluşur: Yüksek edebi üsluptan sıradan halk diline kadar farklı üslupların karıştırılması; aristokrat olmayan, sıradan kitlelerin günlük yaşamlarının ciddiyetle ele alınması; o sıradan yaşamların kendi somut toplumsal ve tarihsel bağlamlarının içine yerleştirilmesi.

Sıralanan sonuncu özellik –adına "gerçekçi yerleştirme" diyelim– siyasi yaklaşımlı çok sayıda eleştirmenin

odak noktası olmuştur. Auerbach'la aynı dönemlerde yazan Georg Lukács modernliğin bölük pörçük koşullarına hitap edebilen tek edebi biçim olduğu gerekçesiyle gerçekçi romanı savunmuştur. İşte bu nedenle, romandan önceki uzun anlatı biçimlerinden biri olan antikçağa ait **epik**, bir istikrar ve bütünlük devrinin ürünüyken, roman daha istikrarsız ve artık kendi özünde anlamlı olmayan bir dünya düzeninin sonucu ve "bu aşkın yurtsuzluğun ifadesi"dir.[43] Lukács'ın gerçekçilikten anladığı, öznel, özel hayatı toplumsal, ekonomik ve tarihsel güçlerin genel dış dünyasıyla ilişkileri içinde gösteren ve ikisini (kişisel benlik, toplumsal benlik) girift ve birbirine kopmaz biçimde bağlı olarak sunan roman türüdür. Burada önemli olan husus, Lukács'ın belli romancıların siyasi görüşleriyle bilhassa ilgili olmamasıydı (hayran olduğu birçok romancı onun Marksizmine tamamen ters düşecek şekilde muhafazakâr bir tutuma sahipti); onun asıl ilgilendiği şey bir biçim olarak gerçekçi romandı: Tarihsel ve siyasi açıdan yaşam dolu olduğunu düşünüyordu, çünkü kim olduğumuzu, nerede olduğumuzu ve oraya nasıl geldiğimizi açıklıyordu.

Lukács ve Auerbach'ın çağdaşı sayılan ve belki de roman teorisinin gelişiminde uzun vadede aynı derecede etkili olan Rus Mihail Bahtin de aynı yerden, romanı epikle kıyaslayarak başlar ve (Lukács gibi) temel edebi dışavurumunu romanda bulduğuna inandığı değişik, merkezsizleşen yeni dünyayı över. Bahtin'e göre çağdaş gerçekliği konu edinmesi romana iki temel özellik kazandırıyordu: *Gülme* ve *çokseslilik*. Gülme romanın işidir, çünkü roman, epik şiirin sınırları mühürlü, yarı efsanevi, yekpare ulusal geçmişinden ziyade, tanıdık, tamamlanmamış ve akışkan bir şimdiyle muhatap olur; epik ister istemez "biraz resmi bir havaya sahip"ken, romanın kökleri, aksine, folklor ve popüler kültürdedir ve bu yüzden "ebediyen canlı gayrires-

43 G. Lukács, *Roman Kuramı* [çev. C. Soydemir. İstanbul: Metis, 2003], 50.

mi dil ve gayriresmi düşünce ortamıyla ilişkilidir (dinlence biçimleri, samimi konuşma, kutsal şeylere saygısızlık)."[44] Bu şekilde yıkıcı, sıradan halka özgü ve "gayriresmi" bir roman anlayışını vurgulamak Bahtin'in bir **diyalojik** tür olarak roman tanımıdır. Epik kendi birleşik edebi dilini ve dolayısıyla kendi gerçeklik anlayışını yegâne doğru olarak gören bir dünyada geçer, oysa roman, çok sayıda dilin karşılaşıp çarpıştığı ve yaşayan her dilin *bizatihi* çoklu olduğu (**"çokdillilik/dışdilsellik"** (*heteroglossia*) bu çokluk için kullandığı terimdir) modern bir dünyada ortaya çıkar. O halde Bahtin için çoksesli roman, belirsiz modern durumun en doğru, en *gerçekçi* yansımasıdır.

Bahtin'in etkili argümanları roman için son derece çekici siyasi bir görüş ortaya koymuştur: Romanı *özü bakımından* diyalojik bir tür olarak tanımlayarak, göreli ve demokratik bir edebi tür haline getirir; "diyalojik" teriminin siyasi içerimlerini anlamak için **diyalog** ile monolog arasındaki farkı düşünün. Tevekkeli değil, Batılı eleştirmenler Bahtin'in geçen yüzyılın ortalarında yazdıklarıyla onlarca yıl sonra ilk defa karşılaştıklarında çok heyecanlanmışlardı: İşte, sadece romanın ortaya çıkışını (epiğin çöküşünü), kendine özgü üsluplarını (birden çok dil) ve ilgi alanlarını (gündelik gerçeklik) değil, aynı zamanda siyasi önemini de (içkin bir çoğulculuk ve görecilik) açıklayan bir roman izahı vardı.

Öte yandan, yirminci yüzyılın sonlarında romanın kendine has gerçekçiliğine dair daha mesafeli siyasi yorumlar da görüldü. Bu gerçekçilik "hayata benzerlik" olarak değil, daha çok gerçekçi romanla ilişkilendirilen anlatı teknikleri olarak anlaşılmıştı: Tamamen kapsayıcı toplumsal çeşitliliği ve âlim-i mutlak anlatıcısı. Fransız fikir tarihçisi Michel Foucault'nun öne sürdüğü, gözetleme ve iktidar arasındaki bağlantıyla ilgili argümanlardan yararlanan eleştirmenler

44 M. Bahtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* [haz. S. Irzık. çev. C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı, 2001], 164-208.

gerçekçi anlatının kontrol edici bilincinin (görünmez olup her şeyi ve herkesi gören **âlim-i mutlak anlatıcı**) devletin, yani artık cebre değil, merkezî bilgiye güvenen bir devletin düzenleyici ilkelerini örnekliyor olabileceğini fark etmişlerdi. (Foucault modern devlet iktidarının ayırt edici özelliklerinden birinin, bedene yönelik şiddeti –işkence, damgalama, sakatlama vb.– reddedip, kendini daimi gözetlemenin nesnesi olarak görmeyi öğrenmeye eşlik eden bir tür kendi kendine polislik aşıladığını iddia etmişti.) O halde, bir edebi biçim olarak roman, Bahtin'in düşlediği gibi yıkıcı, "gayriresmi" bir mesele değil, modern devletin modeliydi. Bu durumda, Henry Fielding'in İngiltere'deki ilk profesyonel polis teşkilatının kuruculanından olması manidardır, çünkü yazara ait kontrol edici bilince dayalı bir anlatı tarzı olan gerçekçi kurmacanın temel âlim-i mutlak anlatısının öncülüğünü de yine Fielding yapmıştır. Aslında, eğer Defoe'nun kendisini sadece Moll Flanders'ın otobiyografisinin hayalet yazarı olarak sunduğunu, Richardson'ın ise kendisine sırf karakterlerin mektuplarını derleyen kişi süsü verdiğini hatırlarsanız, artık geleneksel hale gelen bu biçimin o dönemde hangi yönüyle yenilikçi olduğunu görebilirsiniz.

Dolayısıyla gerçekçilik romanın neden mühim olduğuna dair bütün yorumlarda anahtar terimdir ve geçmişten bugüne birçok farklı anlamda kullanılmıştır. Fakat bütün bu iddialar bir noktada birleşmektedir: Gerçekçilik "gerçekten" ne olduğunun temsilinden daha fazlasıdır. Başka bir deyişle, roman bütün kültürel metinler gibi bizim üzerimizde etkili olabilir ve böylece dünyayı tarif ederken potansiyel olarak değiştirir. Harriet Beecher Stowe'un ticari olarak iyi iş yapmış olan kölelik karşıtı romanı *Tom Amca'nın Kulübesi* (*Uncle Tom's Cabin*, 1852) ile ilgili sık sık anlatılan bir hikâye vardır. İddiaya göre, Abraham Lincoln Amerikan İç Savaşı sırasında ilk defa karşılaştıklarında, Stowe'a "Bu koca savaşı çıkaran minik

kadın" diye hitap etmiştir.[45] Bir romanın savaş çıkarması mümkün müdür? Bir roman sırf insanların dünyaya daha farklı bakmalarını sağlayarak dünyayı değiştirebilir mi? Anlaşılan Stowe bunun kesinlikle mümkün olduğunu düşünüyordu, zira kitabının çok heyecan verici olan son bölümünde kölelikle savaşmak için "her bireyin yapabileceği tek bir şey var" beyanında bulunur: "*Doğruyu yapmış olarak hissedip hissetmediklerine* baksınlar. ... Öyleyse bu olaya duyduğunuz yakınlığı bir daha gözden geçirin!"[46] "Yakınlık" burada tam olarak geçerli olan ifadedir; romanlar size ne hissedeceğinizi öğreterek bir şey *yaparlar* ve teoride "doğruyu yaptığınızı hissettiğiniz" zaman doğru hareket edersiniz.

Eğer bu doğruysa, o zaman romanları "gerçekçilik" teriminin ima ettiği gibi masum yansıtıcı yüzeyler olarak tahayyül etmek yerine, dünyadaki potansiyel aracılar olarak ciddiye almak zorundayız. Romanlar iyiye mi aracılık ederler? Hem evet hem de hayır. *Tom Amca'nın Kulübesi*'ni bu kadar iyi bir örnek yapan şey, muazzam anlatım gücünün hem bir nimet hem de bir lanet olduğunun görülmüş olmasıdır. Şöyle ki, roman Afrikalı-Amerikalıların köleliğini anlatmasıyla bir belgesel olduğu iddiasını taşısa da (alt başlığı "aşağı tabakada yaşam"dır) bu kitap çok sayıda modern okura pek gerçekçi görünmemiştir; bilakis, imkânsız, hatta tehlikeli bir şekilde duygusal bulunmuştur. Böylece, efendisi/katili için dua ederken ölen aziz Tom Amca, Afrikalı-Amerikalıların beyaz ırkçılığıyla her türlü gizli işbirliği algısının sembolü haline gelmiştir. Stowe'un güçlü romanı, romanın zihinlerimizi yönetmesine dair uç bir örnektir, zira duygularımızı harekete geçirir, bilinçlerimizi kontrol ederek davranışlarımızı etkisi altına alır, ama tüm bunları yaparken sadece dünyayı betimliyormuş gibi

45 Ann Douglas, "Giriş", Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, Londra: Penguin, 1986, 19.

46 Harriet Beecher Stowe, *Tom Amca'nın Kulübesi* [çev. T. Nutku. İstanbul: Can, 2009], 495.

görünüp aslında o dünyayı başlangıçta asla bütünüyle arzu edilemeyecek, hatta hayal bile edilemeyecek kadar değiştirir.

Hatırlarsanız, Samuel Johnson daha 1750'de, romanın çok inandırıcı biçimde temsil ettiği gerçek yaşamdaki davranışlara yapacağı etkiden endişe duyduğunu belirtmişti. Biz o kadar uzun zamandır romanlarla birlikte yaşıyoruz ki, Johnson'ın on sekizinci yüzyılın ortalarında kurmacanın gücüne dair duyduğu tedirginliğin boyutlarını kavramamız çok zordur. Her şeye rağmen, Johnson'la aramıza giren yüzyıllarda çok sayıda eleştirmen, farklı yollarla da olsa, onun temel fikrini kabul etmiştir: Roman tam da gerçek dünya temsiliyle fevkalade iç içe geçtiği için, sadece betimlediğini iddia ettiği dünyayı şekillendirmek üzere çok şey yapabilir.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote* (1605-1615)

> Tanrı kainatı ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötüden ayırdığı ve her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken, Don Quijote evinden çıktı ve artık dünya tanınmayacak hale geldi. Dünya ilahi yargıcın yokluğunda birden kuşku verici bir bulanıklığın içinde kaldı; tek ilahi gerçek insanların paylaştığı yüzlerce görece değer halinde parçalandı. Böylece, Modern Çağ'ın dünyası, onunla birlikte de yansıması ve modeli olan roman doğdu.
>
> Milan Kundera, "Cervantes'in Hor Görülen Mirası"[1]

Yukarıda, hiç kimsenin gerçekçi olmayan eski **romansları** davranışlarına örnek olarak alacak kadar aptallık etmeyeceğini yazmıştım, fakat bu konuda meşhur bir istisna ilk romanların en önemlisinde karşımıza çıkar: Cervantes'in *Don Quijote*'si. 1605 ve 1615'te iki bölüm olarak yayımlanan bu romanda, orta yaşlı İspanyol bir çiftçi sıska beygirini eyerleyip, sevdiği şövalye romanslarındakine benzer bir kahramanlıkla, dünyayı düzeltmek üzere yola koyulur. Şövalyelere özgü romansların abartılı gelenekleri kahramanın kendi alelade dünyasıyla uyumsuz olduğundan adeta bir **parodiye** dönüşerek, gerçekliğin bütün sıradanlığıyla temsil edilmesine yol açıyor görünür. *Don Quijote* modernlik ve aklın zaferini mi temsil eder? Cervantes kurmacayı fantezi ve sahtelikten kurtarmıştır denilebilir mi? Belki, fakat romanın kendisinin bize büyüyü bozmanın değeri hakkında söyledikleri bundan daha çokanlamlıdır.

Tıpkı *Don Quijote*'nin parodisini yaptığı eserlerden türemesi gibi, romanın da romanslardan doğduğu sık sık söylendiğinden, Restorasyon Dönemi oyun yazarı William Congreve'in 1692'de romanı *Incognita* için yazdığı önsözde ortaya koyduğu ayrımlar, Cervantes'in yazdığı kitapla

1 Milan Kundera, *Roman Sanatı* [çev. A. Bora. İstanbul: Can, 2002], 18.

kahramanının okuduğu kitaplar arasındaki farkı çok güzel özetlemektedir:

> Romanslar genelde kadın ve erkek kahramanların, kralların ve kraliçelerin, birinci sınıf fanilerin vb. vefalı aşklarını ve yenilmez yürekliliklerini konu alır; bu hikâyelerde yüce dil, mucizevi tesadüfler ve imkânsız eylemler okuru baş döndürücü bir zevkle ihya eder ve şaşırtır. ... Romanların dünyası daha tanıdıktır; bize yakın gelir ve mevcut entrikaları sunar, bizi kazalarla ve tuhaf olaylarla eğlendirir, ama öyle tamamen olağandışı ya da eşi benzeri görülmemiş olaylarla değil, inancımızdan uzak olmadığından hazzı da yakınımıza getirebilecek türde olaylarla.[2]

Okuduğu romanslar Don Quijote'yi "mucizeler"e hazırlamıştır: İmkânsız aşk ve emsalsiz cesaret, devler, canavarlar, acı çeken küçük hanımlar, kaleler, zindanlar ve sihirler. Fakat daha romanın en başından, Congreve'in sözleriyle "daha tanıdık" bir dünyada olduğumuz ve Don Quijote'nin kendisinin de bu dünyanın bir ürünü olduğu açıktır.

Yine en başta, bir edebiyat türü olarak romanın ayırt edici özelliği haline gelen toplumsal tikellik ve tipikliğin karışımını görürüz. Cervantes **roman kahramanının** hepsi sosyal sınıfına uygun olan beslenme, tüketim ve ev idaresi alışkanlıklarını uzun uzun sıralamadan önce, "La Mancha'nın adını hatırlamadığım bir köyünde, fazla uzun zaman önce sayılmaz, evde mızrağı, eski deri kalkanı asılı asilzadelerden biri yaşardı; cılız bir beygiri, bir de tazısı vardı" diye yazar.[3] *Don Quijote* ileride kesinlikle romana ait bir tarz olarak ayırt edilecek şekilde, kahramanını bizim için tanınabilir bir toplumsal dünyaya oturtmak için çok kesin kültürel ayrıntılar sunarak başlar; buna yukarıda gerçekçi yerleştirme adını vermiştim. Kahraman ta-

2 William Congreve, *Incognita*, New York: Houghton Mifflin, 1922, 5-6.

3 Miguel de Cervantes, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote* [çev. R. Hakmen. İstanbul: YKY, 2000], 51.

mamıyla sıradandır, sadece "asilzadelerden biri"dir, fakat onu kahramanlığa layık kılan, toplumsal bir tipten birey olarak düşündüğümüz şeye dönüşmesini sağlayan, kurmaca romansların tarihsel doğruluğuna olan inancıdır. İşte bu yüzden, alelade silahtarı Sancho Panza ve kemik torbası Rosinante ile birlikte bakirelerin, dulların ve yetimlerin imdadına koşmak için yollara düşer.

Don Quijote'nin talihsizliklerle sonuçlanan şövalyelik maceralarından bazıları neredeyse atasözleri kadar kabul görmüştür: Kötü kalpli devler olduğuna inandığı yel değirmenlerine cesurca saldırır; kendini düşman iki ordunun savaşında zannederek, karşı karşıya gelen iki koyun sürüsünü tarumar eder; bir şarap heybesini, bir prensesin krallığını ele geçiren korkunç bir caninin başı diye düşünerek paramparça eder. Kazandığı zaferlerin sonuçlarına (yel değirmenleri, ölü birkaç koyun, şarabın yere döküldüğü bir oda) baktığında ise şaşırır ve art niyetli bir büyücünün, onu başarılarından yoksun bırakmak için devleri yel değirmenlerine, orduları koyunlara ve parçalanmış bir başı şarap heybesine çevirdiğini "fark eder". Don Quijote gerçekten inanılmaz bir algısal mantık sapması yaşayarak, adeta sihir yaparak bayağı olanı fantastiğe dönüştürdüğünü göremez, aksine, kindar bir intikam tanrıçasının tam tersini yaptığına inanır. Don Quijote "Tanrı'ya dua edin Sancho," der Cervantes'in çok sayıdaki **üstkurmaca** şakalarından birinde, "Şimdi anlıyorum ki, hikâyenin yazarı bir bilge değil, cahil bir gevezeymiş" (469-70). Don Quijote devlere inandığı ölçüde, devler onun gerçekten gördüğü şeydir, hatta yel değirmenlerini, koyunları ve şarap heybelerini oldukları gibi gören inatçı materyalist Sancho Panza bile aldanmaya isteklidir. Pek tabii, hikâyenin tadını çıkarmak için şüphelerini askıya almak isteyen (nihayetinde roman hiç de *akla yatkın* değildir) okur da öyle.

Yine de, Don Quijote'nin bütün sadık dostları, reddettiklerini itiraf ettikleri bir deliliğin içine çekilmişlerdir. Semt rahibi ve berber, kahramanı yeni bir macera sözü vererek ayartıp kendi köyüne geri getirmek için başı dertte

olan bir küçük hanım ve onun refakatçisi kılığına girerler. Her şey kahramanın, berberin kafasındaki teneke leğenin Mambrino'nun efsanevi miğferi olduğuna dair sağlam inancı kadar aptal bir şekilde o kadar absürd bir dönüşüm içindedir ki, Don Quijote'nin arkadaşlarından biri de hiç inandırıcı olmayan biçimde bir öküzün kırmızı beyaz benekli kuyruğundan yapılmış bir sakalla kılık değiştirir. Her ne kadar Don Quijote'yi kandırdıklarını düşünseler de, aslında o onların kanına girmiş, kendine has şekilde, gerçek dünyanın sıradan malzemelerinden daha zengin ve farklı bir şey yaratma alışkanlığına onları ortak etmiştir. Ona kanmamış bir görgü tanığı, "Sen delisin," der Don Quijote'ye, "ama sende, seninle konuşan, görüşen herkesi de delirtme, serseme çevirme yeteneği var" (821).

Bu durum, romanın şahane ikinci bölümünde –bu belki de şimdiye dek yazılmış en iyi roman devamıdır– Don Quijote ve Sancho Panza Cervantes'in romanının sadece ilk bölümünü değil, ikinci bölümün sahte bir versiyonunu da (ki böyle bir kopya gerçekten vardır ve telif hakkından önceki dönemlerde Alonso Fernández de Avellaneda adında biri tarafından yazılmıştır) okuyan karakterlerle karşılaştığında tekrar meydana gelir. Bu yeni karakterler arasında Don Quijote ve Sancho'yu ölesiye ciddiye alıyormuş gibi yaparak dalga geçen zarif bir dük ile düşes de vardır ve onları kendi okudukları kurmacalardan (Don Quijote'yi deli etme pahasına) ilham alarak çok abartılı "maceralara" gönderip dururlar. Bunlardan birinde, kahramanlar dünyayı efsunlu tahta bir atın üzerinde gezdiklerine inandırılırlar; bir diğerinde, Don Quijote'ye sevdiği Lady Dulcinea El Toboso'nun sıradan köylü kızına (yani aslında "gerçekte" olduğu kişiye) dönüştüğü ve ancak Sancho'nun adaleli kıçına 3.300 kamçı atılırsa eski haline dönebileceği sözü verilir. Adeta "oyunu oynayanlar da oyuna gelenler kadar deli"dir ve "dükle düşesin, ahmaklara oyun oynamak konusundaki heveslerine bakıp, onların da ahmaklıktan bir parmak ötede oldukları" söylenebilir (863).

Karakterlerden biri, "İnsan bu dünyada neler görüyor; şaka gerçek oluyor, aldatmaya kalkan aldanıyor" (738) der ve kahkahamız bize geri döner; çünkü her ne kadar kahramanın serüvenleriyle alay etme mesafemizi korumayı ümit etsek de, Cervantes Don Quijote'yi ayartan zevklerin aynısını kullanarak bizi içeri çeker. Aslında, romanın çok erken bir safhasında, yetmiş dört bölümden sekizincisinde, okur en az kahramanın kendisi kadar etkilenmeye açık hale gelir. Don Quijote burada seyahat halindeki bir Vizcaya'lıyla tanışır: Kavga ederler, birbirlerine meydan okurlar, kılıçlarını çekerler, sonra bu durumu görenlerin soluğu kesilir ve dua ederler, ardından dövüşçüler birbirine saldırır ... ve hikâye kesilir! Anlatıcı da buna inanamaz, ama kaynağı hikâyeyi yarım bırakmıştır! Yeni bir bölüm başlar:

> Bu öykünün birinci kısmında, korkusuz Vizcaya'lıyla Don Quijote'yi, kılıçları havada, öfkeyle inmeye hazır halde bırakmıştık; öyle ki; var güçleriyle karşılaşacak olsalar, baştan aşağı iki parçaya ayırıp bir nar gibi yaracaklardı birbirlerini. O ilginç öykü, böylesine tedirgin edici bir anda kesilmiş, yarım kalmıştı; üstelik öykünün yazarı, devamını nerede bulacağımızı da haber vermemişti.
>
> Bu beni çok üzdü. (91)

Şaka bize yapılmıştır ve iyi bir şakadır da. Don Quijote ve Vizcaya'lı kılıçları havada yakalanmış ve saçma bir pozisyonda donmuşlardır, okurun kendisi de öyle. Anlatıdaki bu sarsıcı kesinti, kendimizi bu saçma savaşın sonucuna nasıl kaptırdığımıza dikkat çeker. Serüvenlerin en absürdüne kapılmış, romanın bizi kendimizle övünmemizi sağlayarak kandırdığı mesafe duygumuzu (bizi romanın kaçık kahramanından ayıran okur uzaklığını) tamamıyla yitirmişizdir ve Cervantes bizi suçüstü yakalamıştır.

Fakat son olarak, şakanın bize yapılmış olmasında, Don Quijote'yi bir eğlence kişisi olarak düşünmemizi sağlayan daha derin bir anlam da vardır. Dünyanın değiştirilebileceğine inanmanın absürd olması ne acıdır. "Tembellik, aylaklık, oburluk ve zevk"in (555) hâkim olduğu bir

dünyanın, dünyasının tepetaklak olduğunun bilincindeki kahramanın tek amacı, "zavallılara yardım edip zalimleri ezmektir" (761), "herkese iyilik etmek, kimseye kötülük etmemektir" (640). Bütün absürdlüğüne rağmen, romanın kahramanı bize bundan daha cömert ve adil bir dünyanın ancak önce hayal edilebildiği takdirde mümkün olacağını söyler. "Gerçekçi" olma, dünyanın *mevcut* hali sanki *olabileceği* tek haliymiş gibi davranma talebimiz, dönüşüm ihtimalini daha baştan yok eder. *Gerçekçilik* Don Quijote'nin öldürmeye çalıştığı zorba, dev canavar olur.

Sanırım tam da bu nedenle yüzyıllar boyunca birçok romancı bu eseri ilham verici bulmuştur ve yine aynı nedenle Don Quijote kurmacadan vazgeçip pişman bir şekilde öldüğünde hayal kırıklığına uğrarız. Dostoyevski bu eseri o zamana dek yazılmış en üzücü kitap olarak adlandırdığında, aklında kesinlikle "*Don Quijote'nin hastalanışına, vasiyetine ve ölümüne dair*" başlıklı son bölüm vardır.

> ... ben artık La Mancha'lı Don Quijote değil(im), ... artık küfürle dolu bütün gezgin şövalye hikayelerinden nefret ediyorum; artık ne büyük aptallık ettiğimi, onları okumakla ne büyük bir tehlikeye düşmüş olduğumu anlıyorum; artık, Tanrı'nın merhameti sayesinde, kendi tecrübemden ders alarak onları lanetliyorum. (881)

Zaten on yedinci yüzyılda yaşamış bir Katolik olarak elinden başka bir şey de gelmezdi. Milan Kundera yukarıda aktardığım alıntıda, *Don Quijote*'nin merkezindeki yeni seküler göreciliğin modernliği ve "onun imgesi ve modeli" olan romanı tanımladığını öne sürmektedir. Kundera'ya göre, roman mühimdir, çünkü gerçekliğin çoklu, doğrunun da göreli olduğunu gösterir. Ama kahraman son özette "iğrenç ve bayağı" kitaplarını fırlatıp attığında ve "gerçeğe" sarıldığında, biz belki Kundera'nın burada söylemeye cesaret ettiğinden daha arzulu bir biçimde, toplumsal tutuculuğun gücünün kendini tek mutlak gerçek olarak satabilecek kadar büyük olduğunu fark ederiz. Karakterlerden biri, "Don Quijote keşke hiç iyileşmese,"

(841) derken, yakında gerçekleşmesinden korktuğu sonuca karşı başkaldıran okur adına konuşur. Oysa Don Quijote deliliğine şifa bulmuştur ve onu bu şifa öldürür.

Bölüm 2
ROMANIN KÖKENLERİ

Romanın ortaya çıkışının hikâyesi, romanın sizin gözünüzde aslında ne olduğuna bağlı olarak farklı şekilde anlatılabilir. Romanı nasıl tanımladığınıza bağlı olaraksa, ortaya çıkışını antik Yunanların Akdeniz ve Ortadoğu'daki imparatorluklarına ya da bin beş yüz yıl sonrasında İngiltere'ye dayandırmanız mümkündür. Yani aradaki fark hem coğrafi hem de zamansal olarak devasadır: Bir yandan roman kültürel açıdan melez bir klasik antikçağ ürünü, diğer yandan Britanya'nın kapitalist bir modernliğe geçişinin sonucudur. Bu bölümde romanın kökenlerine dair birbirinden çok farklı bazı yorumlar incelenmekte ve ardından şu tamamlayıcı soruyla kapanış yapılmaktadır: Romanın ne zaman, nerede ve nasıl ortaya çıktığını neden kesin olarak saptamak istiyoruz?

TARİHLER VE TANIMLAR

Margaret Anne Doody *The True Story of the Novel* (1996) adlı eserin ilk cümlesinde şöyle yazmıştır: "Bu kitap çok gizli tutulmuş bir sırrın ifşasıdır: Batı'da bir edebiyat biçimi olarak roman yaklaşık iki bin yıllık kesintisiz bir tarihe sahiptir."[1] Doody romanın Batı medeniyeti kadar eski olduğunu ileri sürer ve İsa zamanında yazılmış antik Yunan metinleriyle başlayan bir mensur anlatı tarihi sunar; söz konusu metinler arasında Bahtin'in riayetsiz romanı yüce klasik epikten ayırt etmeye çalışırken ele aldığı

1 Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, 1.

eserler de vardır. Peki, bunların hepsi gerçekten *roman* mıdır? Doody'nin geniş kapsamlı tanımına göre öyledir; çünkü bir roman "eğer kurmacaysa, düzyazı halindeyse ve belli bir uzunluktaysa" romandır.[2] Oysa birçok eleştirmen için bu tanım çok kapsayıcı ve ucu açıktır, öyle ki bize bir tür olarak romanla ilgili pek bir şey söylemez. Fakat tanımlama, bir dahil etme ve dışarıda bırakma meselesi olduğundan, Doody'nin iddiası, iş romanı tanımlamaya geldiğinde, dışarıyı belirleyen sınırları genelde rasgele çizdiğimiz, dahil etme eylemlerimizin ise, on sekizinci yüzyıl İngiliz romanını (uzun mensur kurmaca tarihinde oldukça geç gelen bu unsuru) ilk "gerçek" roman olarak sunmayı amaçlayan eleştirel arzudan güdülendiği yönündedir.

Dolayısıyla bu dahil edici tanımlar ve muazzam tarihsel kapsamıyla, Doody'nin romanın kökenlerine dair izahı, bu konuda genel olarak kabul edilmiş eleştirel görüşlerden, yani neredeyse uzun mensur edebiyatın iki bin yılını dışarıda bırakan kabul görmüş anlayıştan ciddi ölçüde sapmaktadır. J. Paul Hunter İngiliz romanının ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıl bağlamına dair incelemesinde oldukça kullanışlı ama çok daha geleneksel bir roman tanımı sunar. Hunter için romanın ayırt edici özellikleri şunlardır: *Çağdaşlık* (romanlar genelde uzak yer ve zamanlarda geçmez); *inandırıcılık* (olaylar ve karakterler inandırıcı bir biçimde gelişir); *tanıdıklık* (roman dünyası fark edilir biçimde gündeliktir); *geleneksel olay örgülerinin reddedilmesi* (Chaucer ya da Shakespeare'in aksine, romancılar var olan hikâyeleri genellikle yeniden kullanmazlar); *gelenekten bağımsız dil* (roman günlük dili yüksek "edebi" dile tercih eder); *bireycilik* (romanlar için öznel nitelikler ve onların dünyaya farklı tarzda bakışı genel tiplerden daha önemlidir); *empati ve dolaylı deneyim* (romanlar bizi karakterlerin iç dünyalarını duygusal yakın-

2 Doody, *The True Story of the Novel*, 16.

lık kurarak yaşamaya davet eder); *iç bütünlük* (bir anlatı dizisi birleşerek bütünü oluşturur); *kapsayıcılık, konudan sapmalar ve parçalara ayırma* (romanlar birbirinden kopuk uçları bağlayarak tamamlansa da, hiç tahmin edilemeyecek başka yollara da saptıkları olur) ve *yenilik getirdiğinin farkında olma* (on sekizinci yüzyılda romancılar yeni bir şey yaptıklarının gayet farkındalardı).[3]

Hunter'ın tanımları böyle uzun uzun aktarılmayı hak etmektedir, çünkü her şeyden önce, tamamen akla ve sezgilere yatkındır. Ayrıca bu tanımlar on sekizinci yüzyılın roman kanonu örneklerini temel alarak roman hakkında alışkanlık haline gelmiş genellemeler yaptığımızı göstermeye de yardımcı olur. Hunter'ın tanımlarına uymayan muhtemelen birçok roman örneği düşünebilirsiniz (örneğin bazı gotik romanlar *çağdaşlık* ve *inandırıcılık* hakkındaki iddiaları çürütürler), ama bu eleştiriye karşılık bunların "anaakım" romanlar olmadığı açıklaması da yapılabilir. Buradaki bariz sorun, "anaakım" romanı teşkil eden şeyin kurumsal bir hüküm olması, meşruiyetini masum bir betimleyici olgudan ziyade, kadimliğinden ve fikir birliği oluşturmasından almasıdır. Bu bölümün başında, romanın kökenlerine dair anlayışınızın romanın ne *olduğunu* düşündüğünüze bağlı olduğunu söylemiştim; ama aslında en büyük problem, romanın ne *olduğuna* dair düşüncenizin uzun mensur edebiyatı tarihinde hangi tarihsel ânı ön plana çıkarmak istediğinize bağlı olmasıdır. Ben seçenekleri klasik antikçağ ve on sekizinci yüzyıl Britanya'sı olarak sundum, ama durum bundan da karmaşıktır: Sonuçta İngiltere, Fransa, Çin ve İspanya kadar birbirinden farklı ülkeler on altıncı yüzyılda düzyazı biçiminde uzun kurmaca eserler ("romanlar"?) yaratmışlardır, ama o tarihte Lady Murasaki'nin Japonca klasiği *Genji Monogatari* [Genji'nin Serüvenleri] çoktan yarım asrı de-

3 J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*, New York: Norton, 1990, 23-5.

virmiştir.[4] Peki, romanla ilgili genellemelerinizi Apuleius'u mu Murasaki'yi mi, Rabelais'yi mi Richardson'ı mı, yoksa Cervantes'i mi Defoe'yu mu esas alarak yapacaksınız? Romanın on sekizinci yüzyılda ortaya çıktığını desteklemek için kullanılan "roman" [yeni] tanımı, gerçekte *zaten* (sözgelimi antikçağ ya da Rönesans mensur edebiyatına değil) on sekizinci yüzyıl örneklerine dayanmasından dolayı on sekizinci yüzyılda ortaya çıktığını baştan varsaymaktaydı. Daha kısa ve öz bir deyişle, romanı tarihlendirmeniz roman tanımınıza, tanımınız da tarihlendirmenize bağlıdır.

ROMANIN (ON SEKİZİNCİ YÜZYILDAKİ) YÜKSELİŞİ

Romanın on sekizinci yüzyılda Britanya'da ortaya çıkışına dair geleneksel öyküsünün kabulünde en etkili olan kitap, Ian Watt'ın *Romanın Yükselişi* (*The Rise of the Novel*, 1957) adlı eseridir; bu kitap eleştiri alanında o kadar nadir görülen bir öneme sahiptir ki, yayımlanmasından yarım yüzyıl sonra bile ekleme ve düzeltmelere mazhar olmaktadır. Eserinde Defoe, Richardson ve Fielding'e odaklanan Watt (burada da, eleştirmenlerin romanın ortaya çıkışını ele alırken ne kadar çok şeyi dışarıda bıraktıklarını görebilirsiniz), "roman türünün asgari ortak paydasının biçimsel gerçekçilik" olduğunu savunur:

> Biçimsel gerçekçilik aslında Defoe ve Richardson'ın açıkça kabul ettikleri ama genel olarak roman biçiminde de zımnen bulunan bir öncülün anlatı düzeyinde somutlaşmış halidir. Bu öncüle, daha doğrusu asli uzlaşıma göre,

4 Doğu'nun modern çağ öncesi uzun mensur kurmaca eserleri romanın yükselişiyle ilgili Batılı mutabakatta hâlâ hak ettiği yeri almış değil. Japonların ve Çinlilerin mensur kurmaca eserlerdeki erken dönem başarılarını açığa çıkaran özetler için, bkz. Andrew H. Plaks, "The Novel in Pre-modern China", Adriana Boscaro "Monogatari" ve Judith T. Zeitlin, "Xiaoshuo", *The Novel: History, Geography and Culture* (cilt 1) içinde, haz. Franco Moretti, Princeton: Princeton University Press, 2006, 181-213, 241-8, 249-61.

> roman insan yaşantısının tam ve sahici aktarımıdır ve dolayısıyla okurlarını söz konusu aktörlerin bireyselliği, eylemlerinin zaman ve mekanlarının tikellikleri gibi ayrıntılar (bunlar diğer edebi türlerde rastlamadığımız kadar göndergesel bir dil kullanılarak sunulan ayrıntılardır) konusunda tatmin etmek gibi bir yükümlülüğe sahiptir.[5]

O halde, romanı niteleyen şey, öncelikle, bireyselleştirilmiş karakterlerin ve bulundukları bağlamların akla yatkın tikellikleri (Birinci Bölüm'de anlatılan **gerçeğe yakınlık**) ve temelde düz anlatım ya da gönderge işleviyle kullanılan, söz sanatı yapmak amacıyla değil şeffaf bir aracı olarak görülen dildir (Hunter'ın "gelenekten bağımsız dil" derken kastettiği budur). Watt aslında klasik antikçağda ve modern çağın başlarında Avrupa'da, çok girift üsluplara sahip olan düzyazı halindeki uzun edebi eserlerde de tikelleştirici ayrıntılar olmasına karşın, bunların istisna olduğunu ve "biçimsel gerçekliğin" Defoe, Richardson ve Fielding ile norm haline geldiğini çok etkili bir şekilde savunmaktadır.

Watt ve onu takip eden birçok eleştirmen, Britanya'nın kapitalizme ilk geçen ülkelerden biri olmasının romanı mümkün kıldığını savunmuştur. Bir basım kültürü ilk defa orada oluşuyordu: Yeni teknolojiler yazılı malzemelerin dağıtım ağının genişlemesine ve yeniden üretilebilir, taşınabilir, hatta satın alınabilir olan bu metanın aktarımına olanak sağlamıştı. Dahası, on sekizinci yüzyıl hiçbir şekilde okuryazarlığın genelleştiği bir dönem olmamasına karşın, roman aristokrasinin patronaj, abonelik ve hususi sürüm gibi elit sistemlerinin dışında üretildiği için daha önceki edebi türlerden ayrılıyordu. Fielding *Tom Jones*'un meşhur girişinde romancıyı bir bar sahibine benzetir: Öyleyse roman demokratik bir tarzdır, ama paranız sayesinde iyi karşılandığınız bir bar demokrasisi! Bu yeni edebi-

5 Ian Watt, *Romanın Yükselişi* [çev. F. B. Aydar, İstanbul: Metis, 2007], 35.

yat türünün "hami"leri o kadar da seçilmiş bir grup değildir: Kitap satıcıları, ödünç veren kütüphaneler, romanı ödünç alanlar, satın alanlar ve okurlar. Eleştirmenlerin çoğu, yeni ortaya çıkan bu edebiyat türünün zamanla bu kadar egemen olmasında yeni yayım ve dağıtım olanaklarının önemli rol oynadığını düşünmektedir.

Watt'a göre, kapitalizmin doğuşu romanı matbu bir meta olarak *maddi anlamda* mümkün kılmakla kalmayıp, aynı zamanda içinden roman yazarlarının ve okurlarının çıkacağı güçlü, okuryazar, kendine güvenen orta sınıfı da yarattığı için, romanla ilgili kaygıların belirlenmesinde bu yeni yayım koşullarının da parçası olduğu geniş kültür de muazzam öneme sahipti. Bu toplumsal dönüşümlerden on sekizinci yüzyıl romanına özgü bir dünya görüşü ortaya çıkar: kapitalist, bireyci ve girişimci. Watt bu dünya görüşüne örnek olarak Defoe'nun eserlerindeki yalnız ve çıkarcı başkarakterleri alır: Kabına sığmayan zenginlik arayışı Robinson Crusoe'yu ıssız adasına düşüren şeydir; yankesici Moll Flanders ve fahişe Roxana ise geleneksel ahlaka karşı, palazlanan girişimciliğin yol açtığı kapanın elinde kalıyor tutumunu takınır. Doğum ve statü üzerine geleneksel görüşler, bir kişinin yaşamdaki güya "doğal" mevkisine dair mefhumlar yıkılmaktadır ve artık her şeyin üzerine oynanabilir.

Michael McKeon, Watt'ın devamı niteliğindeki mühim eserinde, romanın, kutsal olarak onaylanmış bir dünya düzeninde geleneksel inanç olarak gözüken, ama feodalizmden kapitalizme ve ortaçağdan modern çağa geçişte paramparça olmaya başlayan "erdem meseleleri" ile "doğruluk meseleleri"ni müzakere etmeye giriştiğini savunur.[6] Eğer ne kadar değerli olduğunuzun ölçüsü artık doğumunuz değilse ve şeref artık bir sosyal sınıf değil karakter meselesiyse, benlikle ilgili fikirler yeni içselleştirilmiş ve

6 Michael McKeon, *The Origins of the English Novel*, 1600-1740, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

yeni olumsal hale gelir. McKeon önemli bir şaşırtmacası olan evrimsel bir anlatı sunar: Aristokrat değerlerin erozyonu ilerici **ideolojiyi** körüklemiş, ama aynı zamanda kendi içinde ilerici değerleri de eleştiren unsurlar yaratmıştır; çünkü bir kez "doğal" olmaktan çıkıp ekonomik başarının bir sonucu haline geldiğinde, yeni nakit aristokrasisinin, yerine geçtiği doğum aristokrasisinden neden daha iyi olduğunun düşünülmesi gerektiğine dair kaçınılmaz bir soru ortaya çıkar. McKeon'un "doğruluk meseleleri" de benzer şekilde işler; çünkü "evrensel" doğruları deneysel (ya da insan deneyimiyle öğrenilen, yani kutsal yasa olarak bilinmeyen) bilginin göreli doğrularıyla bir kez sarstığınızda, sizin sözüm ona "daha doğru" doğrunuzun da tartışmaya açılacağı koşulları yaratmış olursunuz.

Araştırmacılar romanın İngiltere'de ortaya çıkmasına neden olarak genellikle, hızla laikleşen Protestan bir kültüre sahip olmasını gösterirler ve McKeon, İspanyol Katolik Cervantes'in okurlarından gelebilecek muhtemel tepkiyi de öngörerek, *Don Quijote*'nin sahte bir başlangıç olduğunu çünkü Karşı-Reform olarak bilinen Katolik canlanmasının gelişinin, Cervantes ve diğerlerinin geliştirmekte olduğu şüpheci araştırma yöntemlerini yok ettiğini öne sürer. Tıpkı ilerici, bireysel kendi kendini yaratma fikirlerinin "liyakat olarak doğum" fikirlerini yok ettiği anda kendisini de geçersiz kılması gibi ve tıpkı ampirizmin kendi sonunu hazırlayan güçleri salıvermesi gibi, Protestanlık da Kilise'nin otoritesini yıpratarak başlamış, ama sonunda, dini icazetli doğru konusundaki kendi iddialarının da temelini oymuştu. On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinin orta sınıfı Protestan olduğundan, ürettiği roman da Püritenlerin bireysel kendi kendini denetleme geleneğine uygun olarak, yurttaşların genelini değil içe bakışı ön planda tutacaktır; fakat otoritenin "Protestan"ca içselleştirilmesinin ardından şahsi yargının değer kazanması gelir ki, bu da nihayetinde dinî otoriteyi lüzumsuz kılar; çünkü ister istemez *bütün* bilginin öznel ve göreli olduğunu ortaya sermiş olur.

Watt ve McKeon gibi eleştirmenler epikten doğan romanın evrensel doğruluk fikirlerinin çözüldüğü bir dünyayı anlattığını iddia eden Lukács ve Bahtin'in savlarının tarihsel olarak farklı bir yerdeki muadilini oluşturacak şekilde, romanı Protestanlıktan ilham alan ama sonuçta, olumsal, koşullara bağlı, ampirik ve bireysel olarak bilinebilen şeyler pahasına geleneksel ve ebedi olanı seküler tarzda reddeden bir ürün olarak sunarlar. Dolayısıyla roman Francis Bacon ve John Locke gibi bilimci ve filozofların ampirizmini de üreten entelektüel iklimde ortaya çıkmıştır; McKeon bu tarihi anı "modern çağın başlarındaki epistemolojik devrim" diye nitelemektedir.[7] Keza Watt da, Defoe'nun roman kahramanının *kişisel* deneyim yoluyla, kendi duyularını kanıt olarak alması sayesinde bildikleri üzerinde durmasının, "tıpkı felsefede Descartes'ın 'Düşünüyorum öyleyse varım [*Cogito ergo sum*]' demesi gibi, bireysel yaşantının üstünlüğüne dair cüretkâr bir iddia" olduğunu savunur.[8]

Romanların modern bireycilikle birlikte ortaya çıkmış olması, bizim romanları aslında nasıl okuduğumuzla ilişkili olarak anlam kazanır. Daha önceki edebi biçimlerin alımlanması ortaklaşalığı pekiştirirken (oyunlar başkalarıyla birlikte izlenir, şiir genelde yüksek sesle okunurdu), roman kişinin kendi mahreminde, tek başına tüketilir. Ayrıca, roman çoğunlukla bireylerin iç yaşamlarına, toplumsal koşullarıyla uyumlu olmayan iç yaşamlarına ilgi gösterir. Bu durumu yirminci yüzyılın başındaki **modernist** romanların dikkat çekici içedönüklüğünde çok açık bir şekilde görebilirsiniz, ama belki de, onlarınki romanın sadece ilk günlerinden beri ayırt edici bir özelliği olan içselliğe ilgisinin bir devamıdır; Robinson Crusoe'nun ıssız bir adadaki yirmi sekiz yılının neredeyse alegorik bir uygunluğu olduğunu söyleyebilirsiniz, ama Richardson'ın

7 McKeon, *The Origins of the English Novel*, 28, 293.

8 Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, 16.

Clarissa'sını oluşturan yüzlerce kişisel mektubun bize, on sekizinci yüzyıl okurlarının yaşamın içeriden nasıl tecrübe edildiğine ne kadar meraklı olduklarını da gösterir. Veya biraz daha geriye gidersek, Madame de Lafayette'in evlilik yükümlülükleri ile zina arzusu arasında sıkışmış bir kadın hakkındaki psikolojik incelemesi olan şahane eseri *La Princesse de Clèves*'e (1678) rastlarız. Clèves Prensi'yle baskı altında evlenmiş olan Prenses, Nemours Dükü'ne âşık olur. Roman bir romans gibi başlar (erkekler yiğitliğin, kadınlar güzelliğin kusursuz örnekleridir), ama psikolojik olarak daha çetrefil bir sonla biter: Yükümlülük arzuyla çatışır, ama Prenses ahlaki yükümlülükleri kadar şanını da düşünmektedir; Nemours Dükü'ne duyduğu arzu, onun aslında kendisiyle değil bu kaçma kovalamayla daha çok ilgilendiği şüphesiyle dizginlenir. Bu eser bir yüzyıl öncesinde Fransız sarayında geçen bir **tarihsel romandır**, ama romandaki temel "olaylar" toplumsal değil, daha ziyade psikolojiktir.

Gelgelelim, romanın temel olarak öznellik, psikoloji ve içsellikle ilgilenen, özünde bireyci bir tür olduğunu göstermek için böyle örnekleri sınıflandırmak kolay olsa da, buna yakın savların kaydetmesi gereken bir gerçek de romanı belli bir biçimde tanımlamanın, bu romanlar yazıldıktan çok sonra pekişen okuma alışkanlıklarını ve deneyimlerini yansıttığıdır. Eğer, diyelim ki, James ve Woolf'tan sonra romanın öznel hayatla ilgili olduğuna karar verdiyseniz, muhtemelen daha geriye Lafayette, Defoe, Richardson ve daha önceki romancılara baktığınızda göreceğiniz şey öznel hayat olacaktır. Anakronist okuma riski her zaman vardır. Richardson'ı okuduktan sonra Behn'i, Proust'u okuduktan sonra Richardson'ı farklı okursunuz; Eliot Austen'ı ya da Woolf da Eliot'ı farklı okumanızı sağlarken, Dickens Fielding'e, Joyce ise Dickens'a ışık tutar. Halefler selefleri okuyuşumuzu biçimlendirir.

PEKİ, ROMAN GERÇEKTEN YENİ Mİ?

Yine de "roman" [yeni] adlandırması bile potansiyel açıdan anakronisttir. Geoffrey Day *From Fiction to the Novel* adlı eserinde, bizlerin tereddüt etmeden on sekizinci yüzyıl romanları olarak düşündüğümüz eserlerin "dönemin okurları, hatta büyük yazarları tarafından öyle algılanmadığını, çeşitli eserleri 'roman' [yeni] olarak kabul etme fikrinden çok uzak olduğunu, *Robinson Crusoe, Pamela, Joseph Andrews, Clarissa, Tom Jones, Peregrine Pickle* ve *Tristram Shandy* gibi eserlerin aynı türden sayılacağı noktasında bir fikir birliğine bile varmış görünmediklerini" söyleyecek kadar ileri gider.[9] Birçok uzman, ancak on sekizinci yüzyılın en sonunda ve on dokuzuncu yüzyılın başında, Jane Austen ve Sir Walter Scott gibi yazarlara gelindiğinde, romanın tek bir biçim olarak şekillendiğini savunmuştur. Bu yüzden, söz konusu eleştirmenlere göre, romanın yükselişine dair anlattığımız öykülerin terminolojilerinin olaydan sonra geliştirildiğine dikkat etmesi gerekmektedir.

Defoe, Richardson ve Fielding gibi yazarların eserlerini "on sekizinci yüzyıl romanları" olarak okuyan köklü gelenek göz önüne alındığında, onların yazdığı dönemde romancılardan beklentilerimiz henüz var olmadığı için, romancı olmadıklarını ileri sürmek doğru olmaz. Bununla birlikte, onların başlangıçtan beri romancı *olarak* kanonlaşmalarının muğlaklaştırdığı bir şey vardır ki, o da yazdıkları kitapların, öncesinde var olan muazzam sayıda metinsel biçime çok şey borçlu olduğudur: *Pamela* kısmen bir adab-ı muaşeret kitabı, kısmen peri masalıdır; *Robinson Crusoe* bir gezi günlüğünü ve ruhsal otobiyografiyi hatırlatır; *Clarissa* tragedya olmayı hedefler; Fielding yüce epik türünü mensur komedyaya uyarladığını düşünür. Eğer on sekizinci yüzyıl romanından birazcık daha geriye, Rönesans mensur edebiyatındaki makul

9 Geoffrey Day, *From Fiction to the Novel,* Londra: Routledge, 1987, 7.

seleflerine bakarsanız, Thomas Nash'in *The Unfortunate Traveller* (1594) ve Thomas Deloney'in *Jack of Newbury* (1597) gibi eserleri aynı zamanda, biraz uyarıcı (Nash) ya da ibret verici (Deloney) hikâye tadı katılmış sözde-biyografiler ve fikra kitaplarıdır; Nash'te bir de bunların üstüne itiraf, şövalyeliğe dair fantezi ve seyahat güncesi vardır. Diğer yazı biçimlerine olan bu borçlar akılda tutulmazsa, romanın on sekizinci yüzyıl ve sonrasındaki ilginç melez niteliğinin kaybolma tehlikesi ortaya çıkar. Eleştirmen Walter Raleigh 1895'te, "Romanın soyu karışıktır ve kötü bir şöhrete sahiptir ... bu yüzden roman, edebiyat türleri içinde saf bir öze sahip olmakla böbürlenecek son türdür" diye yazmıştır.[10]

Romana topyekûn bir bütünlük yüklemek, eğer metin kaynaklarının zengin çeşitliliğini ya da göstermeyi sürdürdüğü sıradışı dönüşüm kapasitesini yok etmek anlamına geliyorsa, bir felakettir. Oldukça tuhaf bir biçimde, hem Watt hem de McKeon romanın gelecek birkaç yüzyılı on sekizinci yüzyıldaki başlıca yazarların zaten yapmış olduklarını yineleyerek geçirdiği sonucuna varırlar. Bu tuhaf bir yargıdır, çünkü romanın hiç de çoğumuzun düşündüğü kadar ilginç bir şey olmadığı hissini vererek, Jane Austen'dan James Joyce'a kadar herkesin zihinsel ve biçimsel çeşitliliğini yok sayar ve daha sonra gelen yazarların seleflerini okuyuşumuzu nasıl şekillendirdiklerini görmezden gelir. Romanın yükselişinin uzlaşımsal öyküsü, romanı ve tarihini yapılandırılmış (ve tekrar tekrar yeniden yapılandırılmış) olarak değil de, sanki orada durmuş keşfedilmeyi bekliyormuş gibi aktardığında hiç ikna edici değildir. Romanın tarihinin eleştirel anlatımları arasındaki büyük çaplı farklılıklar, bütün edebi tarihlerin yazılmakta oldukları dönemlere özel belli meraklara uygun olarak yazıldığını hatırlatması bakımından önemlidir.

10 Walter Raleigh, *The English Novel, Being A Short Sketch its History from the Earliest Times to the Appearance* of Waverly, New York: Scribner,1895, 109.

Bunu en açık haliyle, klasik "romanın yükselişi" öyküsünün adaya hapsolmuşluğuyla bu öykünün yirminci yüzyılın sonunda yol açtığı eleştiri ve değerlendirmelerdeki küreselleşmiş bilinci kıyasladığınızda görebilirsiniz. Ian Watt geleneği, üç İngiliz romancısını seçip romanı ulusallaştırırken, William Warner'ın eleştirel el çabukluğu olarak gösterdiği yaklaşımla, Avrupa kıtasında olup bitene kıyasla nispeten gecikmiş olması probleminden kaçınır: "Eğer roman (ilk gerçek roman) orta sınıf (demokrat, Protestan) kültürünün ifadesi olarak anlaşılırsa, o zaman roman bir İngiliz icadıdır."[11] İngiltere romanı icat ettiği için takdir kazanır ve romanın İngilizlerce icadı, kendi tarihinde bir noktada romanla ilgili betimleyici iddiaları, genel kural koyucu iddialara çevirir. Böylece, Warner'a göre "ampirizm, Protestan bireyselciliği, ahlaki ciddiyet" ve tarihin belli bir döneminde İngiliz kültürüne has diğer ayırt edici özellikler "hasbelkader İngiltere'de yazılmış olan romanların tali nitelikleri olmaktan, roman türüne özgü temel kimlik özellikleri olmaya terfi ettirilirler."[12]

Romanın böyle ulusallaştırılması, dilsel yeterlik ya da çeviriler izin verdiği ölçüde, ulusal sınırlar arasında fark gözetmeksizin önüne geleni okuyan on sekizinci yüzyıl okuru için bir anlam ifade etmezdi. Aynı şekilde önemli bir başka unsur da, Doody'nin alternatif tarihinin en göze çarpan özelliklerinden birinin mensur kurmaca eserlerin, "roman"ın ulus-devletten yüzyıllarca önce ortaya çıktığını hatırlatmasıdır. Bu eski eserlere iliştirilen "Yunan" ve "Latin" başlıkları bile sadece erken dönemdeki mensur kurmacanın hangi dillerde var olduğunu göstermek içindir, kolayca tahmin edilebilecek coğrafi bir kökeni işaret etmek için değildir. Kökenlerinin ait olduğu yerleri mo-

11 William B. Warner, *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain*, 1684-1750, Berkeley: University of California Press, 1998, 25-6.

12 Warner, *Licensing Entertainment*, 29.

dern zaman coğrafyasına çevirin; Apuleius (*Altın Eşek*)[13] Cezayir'de, Achilles Tatius (*Leucippe ve Clitophon*) Mısır'da doğmuştu, Chariton (*Callirhoe*) Afrodisiyaslı, Heliodorus (*Aethiopica*) ise Suriyeliydi. Doody "Roman, antikçağda Yunan ve Romalı olmayan bölgelerdeki insanlar tarafından, Yakın Doğu ve Afrika'dan gelen yazarlar tarafından üretilmişti" diye yazar:

> Yani roman "yabancı" bir ithaldir, daha doğrusu, Güney Avrupa, Batı Asya ve Kuzey Afrika arasındaki ilişkinin, birleşimin bir ürünüdür. Ayrıca bütün bu bölgelerin, Yunanistan, Suriye, Etiyopya ve Mısır bölgelerinin ardında, etkisi hissedilen başka alanlar, artbölgeler vardır. Hikâye ve üslubun Batı'da Balkanlar ve Kelt, Doğu'da İran ve Hindistan, Güney'deyse Sudan, Kuş ve Katanga topraklarından süzüldüğünü varsayabiliriz. Batı romanının anavatanı Akdeniz'dir ve bu Akdeniz çok ırklı, çok dilli, karma bir Akdeniz'dir.[14]

Dünya, tanıdık görünen bir türün tarihinin daha kapsamlı bir görünümü olarak açılır ve daha kapsamlı bir dünya görüşü sağlar, ya da Doody'nin başka bir bağlamda sözünü ettiği gibi, "çokkültürlülük evde başlar."[15] Romanla ilgili ulusal savlar için bu kadarı yeter: Romana baktığımızda, aile ağacının tıpkı bizimki gibi ülkeler, kıtalar geçtiğini ve ardından tarihsel bakış açımızdan uzaklaştığını görürüz.

ROMANDAKİ KÖKENLER

Doody kitabına *The True Story of the Novel* (Romanın Gerçek Hikâyesi) adını vermekle, romanın nereden gel-

13 Lucius Apuleius, *Başkalaşımlar. Altın Eşek* [çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa, 2017].

14 Margaret Anne Doody, *The True Story of The Novel*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, 18.

15 Doody, *The True Story of The Novel*, 19.

diğine yönelik araştırmalara temel olan *anlatı* arzularına işaret eder. Romanın bir "hikâyesi" var mıdır? "Gerçek bir hikâyesi" var mıdır? İyi bir hikâyeye duyulan arzu neden roman okuduğumuzu açıklamaya yarar ve romanın bir biçim olarak mütemadiyen doyurduğu bir istektir: Doody'nin başlığı, edebiyat tarihinin romana ait anlatısal zorlanımları paylaştığını hissettirir. Sanki roman uzun ve karmaşık bir hikâyenin başkarakteriymiş de, hikâyede sonradan olan her şeyi açıklamak için kökenlerini bulmamız gerekiyormuş gibi bir arayışa girdik. Bu bölümü romanın tarihini nasıl düşündüğümüz ("Tamam ama *gerçekten* nereden geldi?") ile romanların tarihsel olarak ne hakkında olduğu (soykütük ve köken meseleleri) arasındaki bağlantıyı özetleyerek bitirmek istiyorum.

İngiliz romanı "başlangıcından" beri (kanon kabul edilen anlatının başlangıç olarak belirlediği yerden beri) ebeveyn kökenleri hakkında gizemler yaratmıştır. *Moll Flanders*'ın kadın kahramanı uzun süredir kayıp olan annesine, bilmeden kendi kardeşiyle evlendiğinde kavuşur; romanın sonunda annesinin malı mülkü ona miras kalır. Bu, Defoe'nun **epizodik** romanının doruk noktası değil, sadece bir parçasıdır; fakat daha sıkı yapılandırılmış olay örgülerine ilgi duyan Fielding gibi halefleri, köken ve miras öyküsünü ana hikâye haline getirmişlerdir (kelimenin tam anlamıyla "sahneye uygun" bir olay örgüsü diyebilirsiniz, çünkü tiyatro, keşif anlatısını zaten yüzyıllardır kullanıyordu). Fielding'in romanının tam adı *Tom Jones: Sokakta Bulunmuş Bir Çocuğun Hikâyesi*'dir ve roman Squire Allworthy'nin bebek Tom'u yatağında bulması ve onu bizzat büyütmeye karar vermesiyle başlar. Yerel halk Tom'un "sokakta bulunmuş bir çocuk" değil, Allworthy'nin gayrimeşru çocuğu olduğunu düşünür; gerçeğin bu olmadığı anlaşılır anlaşılmasına da, gerçek kökenlerle ilgili iyi bir hikâyeye kim direnebilir ki? Fielding'in önceki eseri *Joseph Andrews* da benzer şekilde kahramanın keşfedilen kökenleri üzerinedir.

İngiliz edebiyatında istatistiksel olarak dikkat çeken yetim ve terk edilmiş çocuk nüfusu, köken hikâyesinin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Austen'ın zamanına gelindiğinde, *Emma*'da[16] (1816) kadın kahramanın o bölgeden bir yetimle arkadaş olması, bayatlamış bir klişedir. Emma'ya göre, Harriet "birinin evlilik dışı kızı"dır, bilge Bay Knightley için ise "kimbilir kimin evlilik dışı çocuğu"dur.[17] Belirsiz kökenler yaratıcı fırsat demektir, çünkü Emma'ya Harriet'ın toplumsal açıdan ayrıcalıklı bir kökenden olduğunu düşünme şansı verir ve Harriet'ı sevdiği adamdan ayırır; çünkü bu çiftçi, arkadaşı için çok avam kaçmaktadır. Her zaman olduğu gibi, Emma yanılır. Harriet'ın, yalın gerçekte, bir tüccarın utanç verici düşüncesizliğinin ürünü olduğu ortaya çıkar. Emma yerin dibine geçmiştir: "Emma'nın geçmişte tanık olmaya o kadar hazır olduğu soylu kanın ta kendisiydi bu. ... Soyluluk ve servetle temizlenmemiş gayrimeşru bir çocuk olmanın lekesi gerçekten de leke olarak kalacaktı."[18] Soyla ilgili esrar kökenlerin en yavanında dağılmıştır.

Öte yandan, en meşhur on dokuzuncu yüzyıl sokak çocuğunun kökenleri sonsuza dek gizli kalır. Emily Brontë'nin *Rüzgârlı Tepe* (*Wuthering Heights*, 1847) adlı eserinde bir karakter, Heathcliff hakkında "Geçmişi hakkında bir şeyler biliyor musunuz?" diye sorar, haber kaynağı Nelly Dean "Nerede doğduğundan, ana-babasının kim olduğundan, bir de başlangıçta parayı nasıl ele geçirdiğinden başka, onun hakkında her şeyi biliyorum"[19] yanıtını verir. *Rüzgârlı Tepe*'ye Bay Earnshaw'un Liverpool sokaklarında bulduğu pasaklı küçük bir çocuk olarak gelişinden önce Heathcliff'in ilişkilendirilebileceği hiçbir şey yoktur, "pillim pillim kılıklı, kara saçlı, kirli bir çocuk gör-

16 Jane Austen, Emma [çev. N. Yeğinobalı, İstanbul: Can, 2007].

17 Jane Austen, *Emma*, Harmondsworth: Penguin, 1985, 53, 87.

18 Jane Austen, *Emma*, 462, 463.

19 Emily Brontë, *Rüzgârlı Tepe* [çev. N. Özyürek. İstanbul: Varlık, 1968], 33.

düm; yürüyüp konuşabilecek yaştaydı; ... ama ayaküstü bıraktıkları zaman, yalnızca çevresine bakınarak, hiçbirimizin anlamadığı bir şeyler söyleyip durdu."[20] Terry Eagleton esmer, yabani ve hiç kimsenin "anlamadığı bir şeyler" geveleyen Liverpool'lu bir sokak çocuğuna İrlanda kökeninin uygun olacağını öne sürer, oysa eleştiri camiasında Heathcliff'in Bay Earnshaw'un gayrimeşru çocuğu ve Cathy'nin üvey kardeşi olduğuna dair eskiden beri süregelen bir şüphe vardır.[21] Fielding'in meraklı köylüleri gibi, eleştirmenler de bilinmeyen kökenleri tamamlamaktan kendilerini alamazlar.

Buna rağmen, Nelly genç Heathcliff'i, Austen'ın Emma'sı gibi, sokak çocuğu hikâyesinin zengin olasılıklarıyla avutmaya çalışır:

> Tebdili kıyafet bir prense benziyorsun. Babanın Çin İmparatoru, annenin ise Hindistan kraliçesi; yani bir haftalık gelirleriyle her biri, Wuthering Heights'la Thrushcross'u birlikte satın alabilecek kimseler olmadıklarını kim iddia edebilir? Hem gerçekten de, seni o alçak İspanyol gemicileri kaçırıp İngiltere'ye getirmiş olamazlar mı?[22]

Hakikaten Heathcliff sonuçta iki evi de satın alır: Yüce bir doğum kökeni keşfettiği için *değil*, bu mülklerin sahiplerinden intikam almak için. Bu romanın insanlara var olan özelliklerini kazandıran hususi çevresel etkenlere olan vurgusu ("Aynı iğriltici rüzgâr önünde, yeni bir fidan da eski ağaç gibi eğri-büğrü olarak büyür mü, büyümez mi, göreceğiz bakalım") göz önüne alındığında, Heathcliff'in doğumunun açıklanmadan kalması kesin-

20 Emily Brontë, *Rüzgârlı Tepe*, 35.

21 Terry Eagleton, *Heatcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, Londra: Verso, 1995, 3; Eric Solomon, "The Incest Theme in *Wuthering Heights*", *Nineteenth-Century Fiction* içinde, 14. 1, Haziran 1959: 80-3.

22 Emily Brontë, *Rüzgârlı Tepe*, 54.

likle zorunludur.[23]

Kanla gelen soydan çevresel belirlenimciliklere bu geçiş, on dokuzuncu yüzyıl romanını ve özellikle en baskın biçimlerinden biri olan *Bildungsroman*'ı, yani oluşum romanını nasıl okuduğumuz açısından son derece önemlidir. Erkek yetimler hakkındaki iki Dickens romanı, *Oliver Twist* (1837-9) ve çok daha sonraki *Büyük Umutlar* (*Great Expectations*, 1859) arasındaki farklar öğreticidir; çünkü her iki roman da köken ve miras sorunlarıyla ilgili olsa da, bir insanın "gerçekte" ne olduğuna dair iki farklı bakış açısı sunar: Doğurmaktan bakıp büyütmeye, daha önce var olan statünün geri kazanılmasından benlik ile toplum arasındaki ilişkilere dair daha evrimsel bir anlayışa bir kayış vardır; artık gizlice "hep" olduğunuz kişi değil, durumunuzun yarattığı kişi olursunuz.

Islahevinde doğmuş, çocukluğu boyunca istismara uğramış ve kötü Fagin'in hırsız çetesi tarafından yakalanmış olan, güvenilir, terbiyeli Oliver Twist hiç de bu çevrelerin, onun gördüğü tek çevrenin bir ürünü değildir. Peki, o gerçekte nereye ve kime aittir? Roman ilerledikçe Oliver kendine iki tane sözde-ebeveyn bulur: Bilgili Bay Brownlow ve merhametli Bayan Maylie, ki kendisi zaten daha sonra Oliver'ın Rose teyzesi olduğu anlaşılacak olan güzel bir kızı evlat edinmiştir (Rose'un aynı derecede şaibeli kökenleri de romanın akışı içinde temize çıkacaktır). Bunlar bütün hayatını suçlular ve fahişeler arasında yoksullaştıktan perişan halde geçiren, ama yine de, adamakıllı toplumsallaşmış bir doğruyla yanlışı ayırt etme duygusuna sahip olan Oliver için düzgün yuvalardır. Biz Oliver'ın kibar bir anne-babanın çocuğu olduğunun ortaya çıkacağını biliriz ve ona bir miras tahmininde bulunuruz; tıpkı Fielding'de olduğu gibi (ki onun etkisi bu romanda baştan sona hissedilir), dar anlamda gayrimeşru olabilirsiniz ama yine de aklanıp mirasa layık olabilirsiniz. Her halü-

23 E. Brontë, *Rüzgârlı Tepe*, 179.

karda, romanın gerçek gizemi, bütün eleştirmenlerin dikkat çektiği çözülmemiş bilmece, Oliver'ın resmen *genetik* orta sınıfa mensubiyetinin sıradışı dayanıklılığıdır: Oliver başından sonuna doğduğu kişi olarak kalır, koşulların yaratması gereken kişi olmaz.

Büyük Umutlar'da, benzer "istismar edilmiş çocuk, üvey anne-baba ve insanların toplumsal koşullar tarafından nasıl yaratıldığı (ya da yaratılmadığı) ve yeniden yaratıldığı" içeriği daha karanlık bir şekilde birleştirilmiştir. Dickens'ın "Bir tesadüf çocuğu değildi o, anne-babasının kim olduğunu biliyordu"[24] diye alay ettiği *Oliver Twist*'teki karakter gibi, işçi sınıfına mensup, yetim Pip nereden geldiğini bilir; gerçekten de, onun hayatını romanın başlığındaki "umutlarla" dönüştürecek olan kaçak mahkûmla anne-babasının gömülü olduğu mezarlıkta tanışır. Başka bir evlatlık olan, Pip'in sevdiği Estella ona sıradan soyunu hor görmeyi öğretmiştir, ama Pip sonradan bulduğu beyefendiliğinin, onun önünü açan zenginliğinin kaynağı yüzünden daha da karanlık olduğunu öğrenir. Hem Estella hem de Pip kendi intikamlarını almak için onları kullanan sahte anne-babalar tarafından "yaratılmışlardır". Bekâr Bayan Havisham, Estella'yı kendi kalbini kıran adamlardan intikam alsın diye onların kalplerini kırmak üzere yetiştirmiştir; Magwitch ise Pip'i kibar tabakadan öcünü alsın diye bir beyefendi yapmıştır. "Belki ben kibar bir bey değildim, ama bir beyefendinin sahibiyim. ... Hepinizin davarları, çiftlikleri, otlakları var; hanginizin Londra'da yaşayan bir beyefendisi var, ha?"[25] Estella ve Pip'in böyle korkunç bir şekilde kullanılmaları, sadece kaderin elinde tutsak olmalarının en etkileyici örnekleridir; ikisi de değişecektir, başkalarının onlara davranışı değiştikçe (romanın sonunda daha mütevazı birine dönüşen Estella, Pip'e

24 Charles Dickens, *Oliver Twist* [çev. N. Önel, İstanbul: Hayat Neşriyat, 1968], 43.

25 Charles Dickens, *Büyük Umutlar* [çev. N. Yeğinobalı, İstanbul: Can, 2001], 375.

ürpertici şekilde, "Eğildim, büküldüm, ama daha iyi bir biçime girdiğimi umarım" der).[26] Kökenler sonuçları öngöremez ve Pip ile Estella'nın kaderleri hiçbir şekilde kendi başlangıçlarında verili değildir.

Roman bizi soya yönelik bir şekilde düşünme konusunda eğittiyse (hangi kökenden geliyor?), rastlantılara bağlı olarak düşünme konusunda da eğitmiş olmalıydı. George Eliot keşfedilen kökenler etrafında oluşturulmuş bir başka roman olan *Daniel Deronda*'nın (1876) başlangıç cümlesinde, "İnsanlar bir başlangıcın inandırıcılığı olmadan hiçbir şey yapamazlar" der, ama "Geçmişe doğru hiçbir bakış bizi gerçek başlangıca götürmez" diye de ekler.[27] Tabii ki hem Fielding hem de Richardson yeni bir şey yaptıkları duygusuna sahiptiler (Fielding kendini "yeni bir yazı türü alanının kurucusu" diye adlandırırken, Richardson "yeni bir yazı türü" kurduğunu düşünüyordu[28]), ama biz geleneksel olarak onların eserlerini ilk romanlar olarak düşünmeyiz. *Genji Monogatari*'den *Don Quijote* ve *Robinson Crusoe*'ya kadar bütün bir roman yelpazesinin romanın gerçek atası olduğu iddia edilmiştir ve hoş bir ironik dönüşle, on sekizinci yüzyılda çok aşağılayıcı bir biçimde kullanılan *roman* adlandırması şimdi bir reklam ve övgü terimi olmuştur. William Baldwin'in 1553 tarihli *Beware the Cat* adlı eserinin durumuna bir bakın. Londra'daki çatılarda dolaşan kedilerin ne hakkında konuştuğunu anlamaya yarayan bir iksir yapmış adamın hikâyesini duymamanız normaldir. Bir roman olarak benim ilgimi çekmiyor, ama yakın zaman önce *Beware the Cat: The First English Novel* [Kediden Sakının: İlk İngiliz Romanı] adıyla yeniden basılmıştır; çünkü editörünün söylediğine göre o zamana kadar "İngiliz edebiyatında, kısa bir hikâyeden

26 Dickens, *Büyük Umutlar*, 558.

27 George Eliot, *Daniel Deronda*, Harmondsworth: Penguin, 1995, 5.

28 Henry Fielding, *Tom Jones*, 68, Samuel Richardson, *Selected Letters of Samuel Richardson*, haz. John Carroll, Oxford: Clarendon, 1964, 41.

daha uzun, tutarlı karakter betimlemeleri ve bütünlüklü bir olay örgüsü oluşturan olaylar dizisinin yer aldığı özgün bir eser bulamıyoruz."[29] Peki, bu ilk İngiliz romanı mıdır? Her zaman olduğu gibi, editörün roman tanımını kabul edip etmemenize bağlı olarak değişir.

Yine de sorunun cevaplanamaz olması kötü bir şey olmayabilir. Mensur kurmacanın romana döndüğü noktayı kendimizden çok emin bir şekilde belirleyebilsek bile, romanın geleceğinin, Oliver Twist tarzında, daha ana rahmine düştüğünde mevcut olduğunu düşünerek büyük bir hata yapmış oluruz ki, "romanın yükselişi" hikâyelerinin, herkesçe bilindiği gibi meyilli olduğu bir tür belirlenimciliktir bu. Oysa roman daha çok Heathcliff'e benzetilebilir, çünkü kökenleri eğlenceli bir şekilde tahmin edilebilir ama asla kesin olarak açıklanamaz ve kimliği olumsal bir durumdur, yani koşulların sonucudur. Eğer romanın gerçekten nereden geldiğini bilmek istiyorsak, birçok romanın, bir keşfedilse her şeyi açıklayabilecek köken vaatleriyle (bazen ertelenen bazen tutulmayan vaatlerle) bizi ayartmış olması hiç de azımsanmayacak bir nedendir. "Net olan şey" diye yazıyor Homer Obed Brown, "romanın bir 'köken'i ve 'yükseliş'i olan doğrusal tarihinin, yani soyağaçlarıyla, köken ve etkilenme hatlarıyla, ailevi benzerlikleriyle bizim yetiştirildiğimiz tarihin kendisinin kurmaca bir anlatı (bir nevi roman hakkında roman) olduğudur."[30] Edebiyat tarihinde, edebiyatın kendisinde olduğu gibi, açıklayıcı başlangıçlar ve bir şeyleri ortaya çıkaran sonlar albenili olduğu kadar yapaydır da.

29 William Baldwin, *Beware the Cat*, San Marino, California: Huntington Library, 1995, 14.

30 Homer Obed Brown, *Institutions of the English Novel: From Defoe to Scott*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997, 177.

Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* (1759-1767)

> Anlatacaklarımı gerçekten dinleyecekseniz, herhalde önce nerede doğduğumu, rezil çocukluğumun nasıl geçtiğini, ben doğmadan önce annemle babamın nasıl tanıştıklarını, tüm o David Copperfield zırvalıklarını filan da bilmek istersiniz, ama ben pek anlatmak istemiyorum.
>
> J. D. Salinger *Çavdar Tarlasında Çocuklar* (*The Catcher in the Rye* 1951)[1]

> *Tristram Shandy* dünya edebiyatındaki en tipik romandır.
>
> Viktor Şklovski, *Theory of Prose* (1925)[2]

Tristram Shandy bizim romanlardan beklediklerimizle ilgili bir romandır. Olay örgüsü, Tristram'ın alışılmışın dışındaki hikâye anlatışıyla, konu dışı sapmalar arasında dağılır ("Onları bu kitaptan çıkarın ... kitabı da onlarla birlikte kaldırıp atabilirsiniz gerçi"); doğrusal hikâye anlatımı imkânsızlaşır ve karakterlerin bireysellikleri garip kişisel saplantılara, takıntılara dönüşür.[3] Tıpkı *Robinson Crusoe*'nun Robinson Crusoe'nun hikâyesi olması gibi, *Tristram Shandy* de Tristram Shandy'nin hikâyesidir, fakat Tristram on dördüncü bölümünde altı haftadır yazmakta olduğunu ve daha kendisinin doğumuna gelemediğini yazdığında, romanı görünürde basit bir biçimde kurmaca otobiyografi olarak yapılandırmak sanıldığın-

1 J. D. Salinger, *Çavdar Tarlasında Çocuklar* [çev. C. Yerli, İstanbul: YKY, 2013], 7.

2 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, çev. Benjamin Sher, Normal: Dalkey Archive Press, 1991, 170.

3 Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* [çev. N. Yavuz, İstanbul: YKY, 1999], 86.

dan çok daha karmaşık bir hal alır. İlk bakışta, *Tristram Shandy* o kadar eksantirik bir eserdir ki bu eseri kendi dışında bir şeyin yerini tutuyor olarak düşünmek ihtiyatsızlık gibi gelebilir; yine de *Tristram Shandy*'yi romanın yükselişiyle bağlantılı olarak düşünmek çok aydınlatıcı olabilir, çünkü beklentilerimiz her aşamada çok pişkince engellenir. Uzlaşımlar olmadan beklentiler olamayacağından, uymayı bu şekilde reddetmesi, Sterne'ün okurlarının romanın ne yapması gerektiğini düşündüklerine ışık tutmamıza yardımcı olur.

Tristram anlatıcıların hayali okurlarına seslenebileceği uzlaşımından yararlanarak ("Okur, onunla evlendim", o kadar.), okuru yeterince dikkatli olmadığı için azarlar. İlk bölümlerden biri özensiz okurun paylanmasıyla başlar: "Ama madam, son bölümü okurken neden dikkat etmediniz, size orada söyledim, *annemin Katolik olmadığını*"; okurun cezası yeniden okumaktır: "Bu, madam, tamamıyla sizin suçunuz ve cezası derhal, yani bir sonraki nokta işaretine gelir gelmez, geri dönüp bütün bölümü baştan aşağı yeniden okumanızdır" (74). Bu seslenişten, bölümü yeniden okuyacak kadar etkilenseniz bile –tabii ki Sterne bizim kendi gerçek-dünya benliklerimiz ile uzlaşımsal olarak varsayılan okur arasındaki farkı anladığımızı bilir– Bayan Shandy'nin diniyle falan ilgili hiçbir şey öğrenemezsiniz. Mesele budur. *Ancak* eğer Katolik Kilisesi'nin bir keresinde bebeği daha ana rahmindeyken vaftiz etmeyi tartıştığına dair komik anekdotu biliyorsanız, Bayan Shandy'nin dinini, icra ettiği zor meslekten çıkartabilirdiniz. Bunun ne kadar uzak bir ihtimal olduğunu bilen Sterne, Tristram'ı kendi hikâyesinin beceriksiz anlatıcısı yaparak, anlatıcılarla varsayılan okurlar arasındaki kolay ve kanıksanmış ilişkiyle alay eder.

Ayrıca Tristram müthiş beceriksizdir. Kitabın dördüncü cildine gelmiş olmamıza rağmen Tristram halen doğduğu geceyi anlatmaktadır. Cümlenin ortasında duruverir:

> Bu cümleyi, okur ile aramda durum muvacehesi nedeniyle ortaya çıkan olaylar üzerine gözlemimi belirtmeden tamamlamayacağım –bu gözlem, benden başka, dünyanın yaratılışından bu yana yaşamış hiçbir biyografi yazarına uygulanamaz– ve dünyanın nihai yok oluşuna kadar da başka hiçbir kimse için geçerli olabileceğine inanmıyorum; dolayısıyla, yalnızca orijinalliği nedeniyle bile olsa, zatıalilerinizin dikkatine arz edilir.
>
> Ben bu ay, on iki ay öncesinden tam bir yıl daha yaşlıyım; ve gördüğüz gibi dördüncü cildimin hemen hemen ortasına geldiğim halde –ve hayatımın ilk gününden ileri gidemediğime göre– hayatımı yazmaya başladığım günden yola çıkarsak, şu andan itibaren, fazladan üç yüz altmış dört günkü yaşamımı yazmam gerekecek; o yüzden de her yazar gibi yazdığımla birlikte ilerleyecek yerde- tam tersine, birkaç cilt geriye düşmüş bulunuyorum. (293)

Tristram hayatını yazdıkça yazacak şeyler daha da artar. Tristram'ın hikâyesi gerçekçi adı verilen edebiyatın geçiştirmeye çalıştığı, anlatı zamanı ile yaşanan zaman arasındaki uzlaşımsal boşluğu (örneğin "On sekizinci doğum günümdü..." diye başlayan yeni bir bölümle) bize hatırlatacak şekilde, anlatmaya devam ettikçe zamanda daha da geri gider. Sonuçta, Moll Flanders, Jane Eyre ve kendi hayat hikâyelerini anlatan daha birçok anlatıcı bazı şeyleri atlamanın normal olduğunu bilirler. Oysa Tristram anlatının zorunlu olarak *seçici* olduğunu fark etmemiş görünmektedir. Aksine, o doğumunu çevreleyen bütün koşulları anlatmak zorunda olduğunu düşünür, çünkü "Bu dünyada, pek çok insan gibi, kendinizle ilgili her konuda tüm sırlarınızı baştan sona onlara anlatmazsanız size küsen pek çok okur ... olduğunu biliyorum. Salt onları kırmamak ve, bir de, yaşayan hiçbir kulu düş kırıklığına uğratmayı istememek gibi bir özelliğim olduğu için, daha şimdiden bu kadar ayrıntıya girmiş bulunuyorum" (32). Her zamanki nezaketiyle, eğer o okurlardan biri değilseniz, size "bu bölümün geri kalanını atlayıp

okumayı" sürdürmenizi söyler: "_____Kapıyı kapat_____" ve kapı kapalıyken Tristram dünyaya nasıl geldiğini "meraklılar ve mütecessisler için" açıklamaya devam eder (32).

Tristram şimdi romanla gelişim döneminde zarar görmüş çocukluğunu yazmak arasındaki beklenen ilişkiyi hicvederek (Salinger'ın Holden Caulfield'inin elinin tersiyle ittiği, "tüm o David Copperfield zırvalıkları filan"), daha başlangıçtan nasıl lanetlendiğini açıklar: önce, babası cinsel boşalma sırasında durdurulmuş, "gençlik coşkusu"nun akışı engellenmiş; ardından doğum esnasında ebenin pensetleri yüzünden Tristram'ın burnu ezilmiş; sonunda, en kötüsü, babasının karar verdiği azametli Trismegistus adı yerine Tristram olarak vaftiz edilmiştir. Üzerinde dikkatle durularak ama sıraya uygun olmadan anlatılan ufacık tesadüfi olaylar silsilesi birer birer felaket getirir. Walter Shandy ayın ilk pazar günü saati kurar ve karısıyla cinsel ilişkiye girer, ama Bayan Shandy'nin olayın en kritik ânında saati kurup kurmadığını sorması, evliliğe dair iki sorumluluğu yanlışlıkla bağdaştırmasıyla açıklanabilir. Sonra Tristram'ın burnu doğumda ezilir, çünkü Bayan Shandy Londra'da doğurma hakkını kaybetmiş (uzun hikâye) ve bu yüzden doğum malzemelerini içeren çantanın düğümünü açarken elini kesen (başka bir uzun hikâye) vasat bir erkek ebenin insafına kalmıştır (daha başka bir uzun hikâye). Ayrıca sanki bütün bunlar yetmezmiş gibi, Bay Shandy giyinmeye çabalarken hizmetçi kız papaza inanılmaz Trismegistus ismini iletmek için acele etmiş, papaz da Tristram demek istediğini düşünmüştür; böylece Tristram'a yanlış isim konmuştur.

Dickens'ın *David Copperfield*[4] (1849-50) romanı "Bölüm I: Doğdum" diye basit bir bölümle başlar, ama Tristram'ın o noktaya gelmek için bile çabalaması ge-

4 Charles Dickens, *David Copperfield* [çev. A. Bergin, İstanbul: Alfa, 2004].

rekmektedir. Onun oluşumunu etkileyen tesadüfi bütün etkenler göz önünde bulundurulduğunda, ana rahmine düşüşü bile bir köken olarak alınamayacaktır. "Tristram Shandy"nin gerçek başlangıcı olarak ister ana rahmine düşüşünü (yarıda kesilen boşalma), ister doğumunu (ezilmiş burun), ister vaftiz edilişini (yanlış isim konması) alın (roman bize bütün başlangıçların aslında nasıl keyfi olduğunu anlatmaktadır), bütün bu açılışların felakete benzer niteliği yalnızca babasının ne olduğunu bildiğinizde anlam kazanır. Walter Shandy'yi bilmek ise onun boş zaman beygirlerini bilmektir. Walter kendi eril gücüne yürekten inanmaktadır: Tanrının ve babanın ilahi ve ailevi otoriteleri temelinde kralların mutlak otoritesinin bir savunması olan *Patriarcha*'nın (1680) yazarı Robert Filmer'ın bir mürididir o. Sterne'ün bile akıl almaz bulacağı böylesine siyasi bir çerçeve bir boş zaman beygirine yer veremeyecek kadar ihtişamlıdır, ama diğerlerini açıklar. Bu nedenle, Tristram'ın ana rahmine düşüşü bu aile reisi için bir felakettir, çünkü sperm çocuğun minyatür halini, "homunculus"u içinde taşır (Walter Shandy'nin dünyasındaki şeylerle kadınların pek bir alakası yoktur; romanın ileriki kısımlarında, erkekler, annelerin çocuklarıyla ilişkili olmadığı sonucuna varır); ardından, Tristram'ın doğumu bir felakettir çünkü Walter Shandy gerçekten büyük, uzun, küçümsenemeyecek bir burnun gücün anahtarı olduğuna inanmaktadır (öyle arsız bir fallik semboldür ki, Tristram bizden sürekli gerçekten burnu *kastettiğini* unutmamamızı ister); son olarak, vaftiz edilişi bir felakettir, çünkü Walter'a göre isimler sahiplerinin kaderinin kilididir. Ona göre, Trimegistus Shandy olsaydı, bunun yarattığı ihtişamın keyfini çıkarabilirdi, ama bir Tristram'dan fazla bir şey bekleyemezsiniz.

Tristram'ın kendi başlangıçlarını anlatmaya yönelik çabaları boyunca, geleneksel olarak anne-baba kökenine atfedilen otorite anlamsız hale getirilir, Bay Shandy Tristram'ın ne olacağına dair belirleyici gücünden yoksun kalır. Fakat bir yandan yeni okurları da hâlâ şaşırtan şey

romanın, Sterne'ün erkeklik organının gücünü inkâr edişini çok açık biçimde düzanlamlaştırmasıdır: Bir rahipten penis fıkralarıyla dolu bir kitap yazmasını beklemezsiniz; ayrıca, Tristram önceki ciltlerin edebe aykırı oldukları için sansürlendiğini duyduğunda gerçekten çok şaşırmış gibi yapar ve genç hanım okurlarını, bir yabancının anormal büyük burnunu ellemek arzusuyla deliren kadınlarla ilgili **anekdotu,** şeytana uyup yanlış okumamaları konusunda uyarır. İşte "kitap boyunca okurlarımın hayal gücünün saflığına güvendiğim için" (227) sonuç budur, der. Yine de Walter Shandy'yi tesadüfi olaylar sonucu sembolik olarak hadım edip babalık gücünden yoksun bırakmak başka, her erkek karakteri kelimenin gerçek anlamda kısırlaştırmakla tehdit etmek başkadır.

Tristram'ın kazaları hakkındaki bölüm "ÖNEMLİ değildi –iki damla kanım dahi akmamıştı–" diye başlar (379). Bunun daha önceki bölümde anlatılan, Walter Shandy'nin *Tristrapedya*'sıyla, yani Tristram'ın yaşamının bariz bir biçimde uyamadığı, titizlikle belirlenmiş planla, görünür ya da hemen fark edilir bir bağlantısı olmadığı için, okur bu "önemli olmayan" şeyi merak eder. Tristram hiç muğlak olmayan boşluklarla açıklar:

> Oda hizmetçisi yatağın altına ******* *** bırakmamıştı:- Beceremez misiniz, küçükbey, dedi *Susannah,* bir eliyle pencereyi yukarı kaldırıp öbür eliyle pencere kenarındaki kerevete geçmem için bana yardım ederken,- gerçekten yapamaz mısın canım, bir kere denesen, buradan dışarı**** *** ** *** ******?
>
> Beş yaşındaydım.- *Susannah* bizim ailede hiçbir şeyin doğrudürüst kalkmadığını ya da inmediğini akıl edememişti;- giyotin pencere şimşek hızıyla iniverdi üzerimize;- geriye hiçbir şey kalmadı!- diye haykırdı *Susannah,*- kaçmaktan, memleketime dönmekten başka ne yapabilirim ki! (379)

Shandy malikânesinin varisi hakkında söylentiler tüm ülkede alıp yürür ve Tristram bizi her şeyin yolunda oldu-

ğuna ikna etse de, Sterne'ün şakaları bizi zarar üzerine düşünmeye sevk eder: Tristram "Bizim ailede hiçbir şey doğrudürüst kalkmaz ya da inmez" diye düşüncelere dalarken, Susannah müphem bir şekilde "Geriye hiçbir şey kalmadı" diye feryat eder. "Hiçbir şey" ifadesi Tristram'ın kazasıyla ilgili –budanmış olan– bölümde bile genelde şüpheli bir şekilde kullanılmıştır.

Kısa süre sonra keşfederiz ki, kazaya Toby Amca'nın boş zaman beygiri neden olmuştur. Toby Amca askeri tahkimatla kafayı bozmuştur, o ve yaveri Onbaşı Trim, zamanlarını meşhur kuşatmaları yeniden canlandırarak geçirirler: Pencere Tristram'ın bebek penisinin üstüne düşmüştür, çünkü pencerenin çerçevesindeki metali yeşil top sahasındaki kalelerinde kullanmışlardır. Yeğeni de amcasına çekmiştir, zira Toby Amca'nın askerî kariyerine son veren şey de Namur Kuşatması'nda kasığına yediği bir mermi, dolayısıyla da *onun* askerî boş zaman beygiridir. Tristram sık sık bir boş zaman beygirinin iki taraftan da desteklenmesi gerektiğini bize hatırlatır ve bir adamı, atla "kızışmış bölümleri" (89) arasındaki sürtünmeden dolayı boş zaman beygirinden kolayca tanırsınız, der; "insanın BOŞ ZAMAN BEYGİRİ onun en nazik organlarından biri"dir (131). Ancak Tristram uzun süre önce söz verdiği, Toby Amca'nın Dul Wadman'la olan aşkını son bölümlerde anlattığında nihayet Toby Amca'nın bacaklarının arasında boş zaman beygirinden başka ne tuttuğunu anlarız.

Dünyaya getirme ve köken metaforları *Tristram Shandy*'de en kaba şekliyle düzanlamlılaştırılmıştır: Roman Walter Shandy'nin ineklere hizmet etsin diye satın aldığı boğanın nasıl kısır çıktığı hikâyesiyle son bulur – gerçi buna bir son demek de biraz zorlamadır, zira en edepsiz anlamda bir uydurma hikâyedir. Eğer romanın temel yaratma **izleği** alegorik olarak okunabilirse, *Tristram Shandy*'deki doğurmanın tahmin edilemezliği sorunu, romandaki *köken* ve *özgünlüğün* doğasıdır: Romanlar nereden gelir? Ayrıca, romanlar –mesela soneler gibi– basit şekilde yeniden üretilebilir olmasa da, belli ayırt edici uzla-

şımlarını fark ettiğimizden, romanları gördüğümüz yerde hemen tanırız. Tristram kendi acayipliğini savunurken, "Biz hep böyle, tıpkı eczacıların karışımları bir potadan ötekine aktardıkları gibi birini öbürüne aktararak mı yeni kitaplar yazacağız?" diye sorar, ama *Tristram Shandy*'nin inanılmaz eğlenceli özgünlüğü, daha önceki romanlarda görülen uzlaşımları kendine mal edip bozmasına dayanır (349). Romanın en mekanik uzlaşımı bile Tristram'ın kötü muamelesinden kaçamaz. Dördüncü ciltte yirmi dördüncü bölüm eksiktir, sebeplerini Tristram yirmi beşinci bölümde anlatır; ayrıca dokuzuncu cildin on sekizinci ve on dokuzuncu bölümleri sadece başlıklardan oluşur ve daha sonra yazılacaktır. Romanın önsöz niteliğindeki malzemesi bile Tristram'ın ellerinde önsöz olmaktan çıkar, üçüncü cildin yirminci bölümünde görülür: "Bütün kahramanlarımı elimden kaçırdım, –ilk kez kendime ayırabileceğim zamanım var, öyleyse ben de oturup önsözümü yazarım" (205). Roman ancak *Tristram Shandy* şeklinde, kendi **anti-romanını** ürettiğinde başlamıştır.

Bölüm 3
ROMANIN ÖYKÜLENİŞİ

> Özelliklerini bilmediği bir malzemeyle kimse çalışamaz ve bir kitaba sadece içindeki yaşamı, fikirleri ve öyküyü beğendiği için sahip olmaya çalışan bir okur; tahta, kil ve taşla ne yapabileceğini bilmeden duvar ören bir adam gibidir. Bir romanın yapımında deneyimli göz için taş ile tahta kadar birbirinden farklı çok sayıda değişik malzeme kullanılır ve bu malzemeleri oldukları gibi görmek gerekir.
>
> Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921)[1]

Tristram Shandy'nin anlatısını çok çarpıcı kılan şey, öğrendiğimiz her şeyin Tristram'ın kendisinin nev'i şahsına münhasır sesi aracılığıyla aktarıldığının bize hiç unutturulmamasıdır. Bunu daha güçlü bir şekilde ifade edip, olayların *anlatılışının* temel olayı oluşturduğunu da söyleyebilirsiniz ki yirminci yüzyıl romanlarının çoğunda durum böyle olacaktır: Henry James *The Ambassadors* (1903) adlı romanıyla ilgili olarak, "Birinin kahramanının hikâyesi... sonradan birinin hikâyesinin hikâyesine dönüştü"[2] diye yazmıştır. Romanların asla basitçe gözlerimizin önüne serilmeyip, başka bir yerden anlatılmaları okurken aklımızda tutmamız gereken en önemli unsurlardan biridir. Tiyatro ve sinema gibi anlatının ağır bastığı diğer sanat biçimlerinin de algımızı yönetmek ve belli anlamları mümkün kılmak için uyguladıkları kendilerine has stratejileri olmasına karşın, onlar olayları genelde bize "anlatılıyormuş" gibi değil de, sanki gözümü-

1 Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York: Viking, 1957, 20.
2 Henry James, *The Ambassadors*, Londra: Penguin, 2008, 6.

zün önünde cereyan ediyormuş gibi sunarlar: Bir romanın olaylarının aksine, tiyatroya ve sinemaya ait olaylar anlatılmaz, canlandırılır.

Bu yüzden, roman okurken anlatının yapısının daima ciddi bir şekilde bilincinde olmalıyız, çünkü bu yapı bizim nakledilmiş şeye vereceğimiz tepkiyi tahmin edilemeyecek ölçüde şekillendirir – "nakledilmiş" diyorum, çünkü romanlar genelde sanki kurmaca olmayan dünyada bir yerlerde zaten olup bitmiş olayları tarif edercesine geçmiş zaman kipiyle yazılır. Daha önce ifade etmiş olduğum gibi, roman her zaman gerçek dünya temsiliyle en yakından özdeşleştirilen edebiyat biçimi olarak düşünüldüğü için, bazen inşasında kullanılan sanatı gözden kaçırmak kolaydır ve inşa edilmiş niteliğini görmeyip kandığımız zaman, romanın içeriğini kazıyıp ortaya çıkarır, çıkarı da romanın anlamı telakki ederiz. Sonuç olarak bu bölüm, romanın en karakteristik anlatım taktikleri ve tekniklerinden bazılarını incelemek ve anlatı biçiminin anlam aktarmaktan çok yarattığını göstermek üzere planlanmıştır.

ÂLİM-İ MUTLAK ANLATI

Jane Austen *İkna* (*Persuation*, 1817) adlı romanında, kadın kahramanın babası için "Kibir, Sir Walter Elliot'ın karakterinin temeliydi" diye yazar:

> Gençliğinde dikkati çekecek derecede yakışıklı bir adamdı; elli dört yaşında da hala çok hoş ve gösterişli bir erkekti. Pek az kadın görünüşüne onun kadar özen gösterebilir ya da değme yeni lordun uşağı toplum içindeki yerinden ondan daha fazla hoşnutluk duyabilirdi. Baronetlik nimetinin altında tuttuğu sadece güzellik nimetiydi; bu yetileri şahsında birleştiren Sir Walter Elliot da kendi kendisinin en derin saygı ve bağlılığının değişmez hedefiydi.[3]

3 Jane Austen, *İkna* [çev. M. Gaspıralı. İstanbul: Merkez Kitapçılık, 2007], 6.

Bu âlim-i mutlak (*omniscient*) anlatının bir örneğidir; *omniscient* terimi Latince *omnis* ("hepsi") sıfatı ve *scire* ("bilmek") fiilinden gelir. Austen'ın anlatıcısı, Sir Walter Elliot'la ilgili her şeyi bilir: Kendini beğenmişlik onun karakterinin *başlangıç ve sonundan* çok daha fazlasıdır; gençliğinde yakışıklıdır (ki bu konuda her şeyi bilir, otuz yıldır), hâlâ "çok hoş" olduğu düşünülebilir; onun "en derin saygı ve bağlılığının değişmez hedefi"nin sadece bir tane olduğunu da (o da kendisidir) bilir. Burada Sir Walter Elliot'ın aslına dair şüpheye yer yoktur.

"Âlim-i mutlaklık" düşüncesi önemli bir açıdan yanıltıcıdır, çünkü anlatı dünyasının ve o dünyada yer alanların anlatının ötesinde bir gerçekliği olduğunu ima eder, sanki sadece Austen'ın hayal gücünün uydurma mahsulleri değillermiş, sanki ilk defa, bizim onlarla karşılaştığımız sözcüklerde var olmuyorlarmış gibi. Tabii ki onun anlatıcısı her şeyi *bilir*: Hepsini o icat etmiştir. Ama yine de "âlim-i mutlaklık", tam da sanki icat edilmiş bir şey değil de göründüğü metnin dışında ve öncesinde var olan bir şeyin temsiliymiş gibi aynen o şekilde okunmayı bekleyen roman türünü nitelendirdiği için yine de faydalı bir adlandırmadır. Eleştirmenler "gerçekçi" kurmacadan söz ettiklerinde, kurmaca içeriğin yaşama benzerliği ya da akla yatkın olup olmadığı hakkında yorum yapmazlar; daha ziyade Austen'ınkine benzer anlatının yarattığı gerçeklik *etkisini* kaydederler. "Gerçekçi" tabiri bizden, anlatının temsil ettiği şeyin öncelikli edimselliğine inanmamızı isteyen türde bir romanı tarif eder (gerçekten de "*re*-presentation" ["temsil" ya da "yeniden-sunma"] sözcüğünün ifade ettiği şey tam da budur).

Anlatıda âlim-i mutlaklık kavramı, okurdan hikâyenin anlatımının doğruluk değerine duyması istenen güven derecesini belirtir: Tamamen karaktere bürünmüş ve anlattıkları hikâyelere şahsen müdahil olan birinci şahıs anlatıcıların anlattıkları birçok romandan tamamen farklı olarak, gerçekçi kurmacaları okuduğunuzda anlatıcının yargılarının sorgulanması değil, kabul edilmesi gerektiği-

ne dair çok güçlü bir his duyarsınız. Walter Elliot'la ilgili metne tekrar bakarsanız, Austen'ın **kastedilen yazar** ile **kastedilen okur** arasındaki anlaşmayı ya da ortak zemini nasıl kurduğunu görürsünüz. Austen "Pek az kadın görünüşüne onun kadar özen gösterebilir ya da değme yeni lordun uşağı toplum içindeki yerinden ondan daha fazla hoşnutluk duyabilirdi" diye yazar. Sanki "Sir Walter Elliot'ın karakterinin başlangıcı ve bitişi" hakkında taptaze bir özet bu anlatıcının anlattığı şeyi bildiğine dair tam bir güven uyandırmaya yetmiyormuş gibi, ayrıntılarla zenginleştirilmesi ortak bir kültürel dünyaya işaret eder: Sir Walter çoğu kadından daha kendini beğenmiştir; sonradan görme zenginlerin erkek hizmetkârlarından daha züppedir. Austen'ın edindiği bu fikirleri (kadınların kibirli, yeni paranın ise –topraktan gelen zenginliğin aksine– aşağılık olduğuna dair fikirleri) yayarken yaslandığı dünyevi otorite, yazar ile okur (kibirli kadınları ve bayağı erkek hizmetkârları Sir Walter Elliot'ın kıyaslanabileceği gerçek dünya olguları olarak görmesi beklenen okur) arasında bir köprü kurmaya yardım eder.

Burada yazarla okur adeta, tarif edilen ama her şeyden bihaber karakteri basamak olarak kullanıp birbirlerine imalı bir tavırla baş sallamaktadır: Biliyoruz ki Walter Eliot kendini asla Austen'ın yaptığı gibi tarif edemezdi. Neyse, yine de bu rahatlatıcı komplo hakkında bu kadar da kendimizden emin olmayalım; okur henüz bilmese de, roman kadınlara has kibir ve sonradan görmelerin bayağılığı hakkındaki bu kadın düşmanı ve züppe varsayımları tamamen değiştirecektir: Kadın kahraman Anne Eliot evlenilecek bir kadın olduğu gençlik dönemi bitip de güzelliğini kaybettiğinde ve Kaptan Wentworth adi servetini edindiğinde nihayet bir araya geleceklerdir. Hakikaten de Austen'ı eğlenceli yapan şeylerden biri ne yardan ne serden geçmesidir: Hem ortak kabul gören bir fikir birikimini kullanarak okurla bağ kurar hem de bu fikirleri sorgulamaya açar. Austen *Gurur ve Önyargı*'nın (*Pride and Prejudice*, 1813) meşhur açılışında, "Dünyaca kabul edilmiş

bir doğrudur, hali vakti yerinde olan her bekâr erkeğin mutlaka bir eşe ihtiyacı vardır" der; onun komik bir biçimde abartılı "dünyaca kabul edilmiş bir doğru" ifadesi bize, okurla kurduğu komplonun dayandığı kolay toplumsal "doğrular"ın tamamen olumsal statüsünü anımsatır.[4]

Âlim-i mutlak anlatı on dokuzuncu yüzyıl romanında baskın olan üsluptur ve genelde "klasik gerçekçi metin" olarak nitelendirilen romanın alamet-i farikasıdır. Sesler arasında belirli bir hiyerarşi bu romanın temel niteliğidir: Anlatıcının otoriter sesi vardır, sonra diyalog gelir; âlim-i mutlak anlatıcının sesi nesnel, tırnak işareti içindeki her şey ise öznel ve bu yüzden anlatıcının açıklayıcı bilgeliğine muhtaç olarak algılanır. Tıpkı sözcükleri ironik bir mesafe belirtmek amacıyla tırnak içinde kullandığımızda olduğu gibi, klasik gerçekçi bir metindeki tırnak işaretleri size bu sözlerin (diyalog) tartışma ve yoruma açık olduğunu, oysa –asla tırnak içinde verilmeyen– anlatıcının ifadesinin doğruluğuna şüphe olmadığını gösterir. Bu demektir ki, anlatısal "hiçbir yerden gelen ses", tırnak işaretlerinin "bir yerden gelen ses" olarak, bir karakterin önyargılı ya da sınırlı ifadesi ve birçok sesten sadece biri olarak sunduğu şeyi yorumlayabilir, ama kendisi yoruma direnir.[5]

George Eliot'ın romanları genelde örnek klasik gerçekçi metinler olarak düşünüldüğünden, burada, *Felix Holt* (1866) adlı eserinden, "öznel" diyalog ile "nesnel" **üçüncü şahıslı anlatı** arasındaki, yani yorumlanması gereken ses ile otorite olarak alınması gereken tek anlatıcı ses arasın-

4 Jane Austen, *Gurur ve Önyargı* [çev. H. Koç. İstanbul: İş Kültür, 2006], 3.

5 "Klasik gerçekçi metin"in bu tanımı Colin McCabe'nin *James Joyce and Revolution of the Word* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003, 2. baskı) adlı eserinden alınmıştır. McCabe'nin yaklaşımının önemli bir eleştirisi için, bkz. David Lodge, "Middlemarch and Idea of the Classic Realist Text", *The Nineteenth-Century Novel: Critical Essays and Documents* içinde, haz. Arnold Kettle, Londra: Heinemann, 1981, 218-38.

daki farkı açıklamaya yarayacak bir parça sunulacaktır. Uzun yıllar sonra, burnu büyük Bayan Transome, muhteşem servetiyle İngiltere'ye döndükten sonra vekil seçilmek için aday olan oğlu Harold'a kavuşmuştur:

> "Ama Muhafazakâr Parti'den aday olmayacağım."
> Bayan Transome elektrik şoku gibi bir şey hissetti.
> "Ne yani?" diye sordu, neredeyse sertçe. "Bir Liberal olduğunu mu söyleyeceksin?"
> "Allah korusun! Ben Radikalim."
> Bayan Transome sendeledi, bir koltuğa çöktü. İşte bu, oğlunun ona bir yabancı olduğuna dair muğlâk ama güçlü hissinin bariz bir ispatıydı.[6]

Buraya kadar durum çok açıktır: Anneyle oğul arasındaki diyalog, Bayan Transome'ın dehşet içindeki tepkilerini, âlim-i mutlak bir anlatıcının tarif edebileceği tepkilerini (şu "oğlunun ona artık bir yabancı olduğuna dair muğlâk ama güçlü his" yalnızca Bayan Transome ve anlatıcı tarafından kavranabilir) özetleyen anlatıcı yorumuyla karışık olarak sunulmuştur. Şimdi de, hayal kırıklığına neden olan bu buluşmanın nasıl meydana geldiğini açıklayan ayrıntılandırma çalışmasına bakalım:

> Harold'ın artık nasıl bir adam olduğundan bihaberdi ve tabii ki birçok yönden değişmiş olmalıydı; kendine bunu söylese de, onun bildiği, düşkün olduğu hali, aklının ona ısrarla hatırlattığı olumsuzluklara illa ki üstün geliyordu.
>
> Ve böyle olduğundan, onunla buluşmak için kapıya doğru yöneldiğinde, tekrar ona sarılması ve tutkulu gençliğinde çok sevdiği çocuğu, hâlâ onun aynı minik oğlu olduğunu hissetmesi gerektiğinden emindi. Bir saat onun için her şeyi değiştirmiş gibiydi. Bir kadının umutları güneş ışınlarıyla örülür; bir gölge hepsini yok eder.[7]

6 George Eliot, *Felix Holt, the Radical*, Harmondsworth: Penguin, 1995, 18.

7 G. Eliot, *Felix Holt, the Radical*, 25-26.

Metnin nasıl, Bayan Transome'ın tepkisiyle ilgili tamamen güvenilir bir açıklamadan, "kadınların umutlarının" kırılganlığına dair genel bir gerçek dünya iddiasına geçtiğine dikkat edin. Bazı eleştirmenler, klasik gerçekçi metnin retorik otoriterliğinin (burada hiçbir yerde tırnak işareti yoktur) belirli bir siyasi içeriğe doğru gittiğini, çünkü romanın öznel, kültürel açıdan olumsal bir iddiayı (burada, kadınların umutları hakkında bir iddiayı) mutlak bir nesnel gerçek olarak sunduğunu ileri sürerler. Austen örneğinin de gösterdiği üzere, gerçekçi romancıların "dünyaca kabul edilmiş" gerçeklerle, bu tür okumaların ima ettiğinden çok daha ironik bir ilişki kurduklarını düşünsem de, burada önemli olan, birçok eleştirmene göre, anlatı biçiminin sadece kurmaca "içerik" için bir aracı olarak değil, *kendi* ideolojik içeriğini gün ışığına çıkarmak üzere yorumlanması gereken malzeme olarak anlaşılması gerektiğidir.

Âlim-i mutlak anlatıyla başladım, çünkü anlatı tekniklerini incelemenizde kılavuzluk edecek en yararlı sorulardan birini sormaktadır: Anlatıcı neleri *bilir*? Bazı şeyleri bilecek ya da bilmeyecek nitelikte, kastedilen bir öznellik olarak tanımlanan anlatıcıyı merkeze alarak düşünmek, genelde *sadece* bir kişileştirme olduğunu unutmadığımız sürece elzem bir kişileştirmedir. Okurken kendinize sormanız gereken iki soru daha vardır: "Kim *konuşuyor*?" ve "*Perspektifi* ya da *bakış açısı* nedir?" Konuşma ve görmeyle ilgili ölü metaforlara o kadar aşinayız ki, bunların sadece işitsel deneyimler (sanki yalnız başımıza okumuyormuşuz da birini dinliyormuşuz gibi) ve görsel ayrıcalıklar veya sınırlamalar (sanki sahne belirli bir fiziksel konumdan izleniyormuş gibi) uyandırmak amacıyla kullanılan metaforlar *olduklarını* unutuyoruz. Bu üç bilme, konuşma ve görme metaforunu aklınızda tutarsanız, bu bölümde ele alınan anlatı türleri arasındaki farklılıklar daha da açık hale gelecektir: Anlatıcı belli birtakım şeyleri bilir ya da bilmez; belirli bir anlatı durumundan bilgi aktarır ya da gizler ve nesneyi bir ya da birden fazla bakış açısından görür.

ODAKLAMA VE SERBEST DOLAYLI SÖYLEM

Hemen fark edeceğiniz gibi, aşağıdaki metin daha sonraki bir tarihsel andan, oldukça gerçekçi bir anlatı örneğidir; edebi gerçekçiliğin salt on dokuzuncu yüzyıla ait bir olgu olmadığını vurgulamayı gerektirir. Angus Wilson'ın *Anglo Saxon Attitudes* (1956) adlı eserinde ortaçağ tarihçisi Rose Lorimer, romancı Clarissa Crane ile ilk defa tanışmak üzere bir kafeye gitmektedir. Burada okurun da bu karakterlerle ilk defa karşılaşacağını belirtmek önemlidir:

> Rose Lorimer, ağzına kadar dolu alışveriş sepetleriyle cebelleşerek, Corner House'un mermer ve mozaikleri arasından tüm cüssesiyle ilerledi, bir aynanın yanından geçerken kendini gördü ve memnun oldu. O her zaman kadın akademisyenlerin öncelikle kadın olduklarını ve kadın modasının taleplerini göz ardı etmemeleri gerektiğini düşünmüştü. Giyim kuşamı hiçe sayarak öğrenmeyi pazarlamak tuhaf olurdu ve Dr. Lorimer tuhaflıktan her şeyden çok nefret ederdi. Savaştan beri yaptığı araştırmaların engin zihinsel heyecanı ona giysileri düşünecek çok zaman bırakmamıştı, ama annesi daima güzel bir kürk mantonun, ne kadar eski olursa olsun, hiçbir zaman uygunsuz kaçmayacağını söylerdi, o donuk İngiliz kışını şenlendirmek için cömert bir tutam da renk eklemişti – kadınların kasveti uzaklaştırmaya katkısıydı bu. Yirmi yıl önce diye düşündü, tabii ki hasır şapkalar aralık ayında uygun olmazdı, ama bugünlerde modanın ihtarları o kadar sert değilmiş gibi görünüyordu. Hem sonra Dr. Lorimer yapma çiçekleri, özellikle gülleri hep çok sevmişti.
>
> Clarissa Crane, hoşnutsuz bir tavırla geniş mermer çay salonunu ararken aniden onu davet eden eğitimli kadını fark etti ve derin bir utanç duydu. Bütün bu donuk matine izleyicileri ve pantomim grupları topluluğu arasında, ancak bu o olabilirdi. Rüküş birini bekliyordu, öyle ki bu akademik vesileye hürmeten, eski yeşil tüvit takımını giyinmişti, fakat bu kadar anormal bir biçimde tuhaf,

> tamamen "kılıksız" birine hazır değildi. Dr. Lorimer dağ gibiydi, sadece boyuna değil enine de çok toparlaktı ve kıyafetleri çok garipti – o eski püskü kürk manto onu bir arada tutan çengelli iğnelere hiç aldırmıyor gibiydi ve o kocaman, amaçsızca gülümseyen gri yüzünün tepesinde, tamamen yapma pembe güllerden oluşan küçük, kenarsız bir şapka, dökülen bir siyah buklenin ve fırlayan saç tokalarının üstünde çarpık bir biçimde duruyordu. Clarissa hassas bir romancı gözüyle, bu zavallı yaratığın kafasının hangi tuhaf âlemlerde dolaştığını düşünmeye korkuyordu.[8]

Romandaki bu kısmı bu kadar ustalıklı kılan şey, ilk buluşmalarını, bir romanın okuruyla karakterlerinin tanışmasını canlandırmak ve okurun baktığı yere göre nasıl yargılarda bulunduğunu açığa çıkarmak için kullanmasıdır. Olayları ardı ardına iki karakterin gözlerinden görürüz ve ilk karakteri ikincinin gözüyle gördüğümüzde bakış açımız dönüşür.

Başlangıçta Rose Lorimer'ın kendi görüntüsü hakkındaki görüşüne inandırılırız: Aynada kendi anlık görüntüsünü yakalamaktan memnundur, giyiminin o kadar bilincinde ve öyle alışılagelmiş bir biçimde sosyalleşmiş görünür ki, onun kendiyle ilgili algısını sorgulamak o anda hemen aklınıza gelmez. Adeta okurun karakterleri kendi değerlendirmelerine göre almaya yatkınlığını vurgulamak için, ilk parçadaki ayrıntılar ikincide, Rose sosyetik romancı Clarissa Crane tarafından ilk kez görüldüğünde tekrar kullanılır: İlk bölümde bize "Dr. Lorimer *tuhaflıktan* her şeyden çok nefret ederdi" denirken, ikincisinde Clarissa "bu kadar *anormal bir biçimde tuhaf* birine hazır değildi" (vurgu bana ait) der. O makul ve şık kürk manto "ne kadar eski olursa olsun", şimdi "o eski püskü kürk manto onu bir arada tutan çengelli iğnelere hiç aldırmıyor

8 Angus Wilson, *Anglo-Saxon Attitudes*, New York: NYRB Classics, 2005, 16, 17.

gibiydi" olmuştur; Rose'un "cömert bir tutam rengi" şimdi "o kocaman, amaçsızca gülümseyen gri yüzünün" üstüne kondurulmuş "tamamen yapma pembe güllerden oluşan küçük kenarsız bir şapka" olur. Clarissa haklı olarak Rose'un aklını yitirdiğini düşünür.

Bu parça nispeten geleneksel görünen yazarların bile bakış açısını yerleştirirken yararlandıkları hileyi göstermektedir. Burada etkiyi yaratan anlatı tekniği **serbest dolaylı söylem**dir (bazen **serbest dolaylı üslup** da denir). Eğer kendinize "Kim düşünüyor?" diye sorarsanız, paragrafın mesafeli ve özetleyen bir sesle başladığını fark edersiniz: Rose Lorimer "tüm cüssesiyle" ilerlerken tanıtılıyor. Onu böyle kim tanıtabilir? Tabii ki Rose değil, çünkü kendini şişman göremeyecek kadar kendisine yabancıdır; Clarissa olamaz çünkü Rose'un "dağ gibi" cüssesi dikkatini çeken ilk şey olsa da, Rose'u henüz tanımamaktadır. Dolayısıyla âlim-i mutlak bir anlatıcının Rose'u dışardan göründüğü gibi tarif ettiğini biliyoruz. Peki, "annesi daima güzel bir kürk mantonun, ne kadar eski olursa olsun, hiçbir zaman uygunsuz kaçmayacağını söylerdi, o donuk İngiliz kışını şenlendirmek için cömert bir tutam da renk eklemişti – kadınların kasveti uzaklaştırmaya katkısıydı bu" ifadesine ne demeli? Anlatı açısından konuşursak, değişen bir şey vardır. Bunlar güvenilir âlim-i mutlak bir anlatıcıdan çok, Rose'un kendi düşünceleri olmalıydı: Bunu biliyoruz, çünkü bu duygu, Rose'un "kadın modası" hakkında aktarılan görüşlerini konuşma dilinde hatırlatır ve ayrıca eski bir kürk manto gayet "uygunsuz kaçacaktır" (Clarissa'yla karşılaşma ânının hemen doğrulayacağı gibi). Tekniğin serbest dolaylı söylem olduğunu fark edersiniz ve fark eder etmez, açıkça bu düşüncelerin sahibini belirleyen bir şey olmadığında bile, hatta anlatı uzlaşımsal geçmiş zamanda ve üçüncü tekil şahısta kalsa bile, sözler ve fikirler karakterin kendisine aittir: Bu, serbest *dolaylı* söylemdir çünkü tırnak işaretleri ya da düşünce sürecinin Rose'a ait olduğunu gösteren "O ... diye düşündü" şeklinde bir ifade yoktur.

Serbest dolaylı söylem muhtemelen en yaygın roman tekniğidir ve *Anglo Saxon Attitudes* adlı eserden alınan bu parça, ironik etkilere ustalıkla kapı açan bir anlatı stratejisinin tipik kullanımıdır; bunu karakteri geri plana atarak yapar, çünkü biz sonuçta onun bildiğinden daha çok şey bilir duruma geliriz. Âlim-i mutlak anlatıya örnek göstermek için Austen'a başvurdum, ama aslında onun İngiliz romanında serbest dolaylı söyleme de öncülük etmiş olması, bize anlatı biçimi ile izlek içeriğinin ayrılamazlığı konusunda temel bir şey söyler: Onun romanlarındaki olay örgülerinin devindirici gücü, başkarakterin ham bilgisinin sınırlarını fark etmeye ve üstesinden gelmeye duyduğu ihtiyaçtır. Bu yüzden, örneğin *Emma*'nın (1816) daha başlarında, Austen'ın âlim-i mutlak anlatıcısı, büyülenmiş ve büyüleyici Emma Woodhouse'u bekleyen potansiyel tuzakları "biraz fazla başına buyruk olması ve kendisini biraz fazla beğenmesiydi" şeklinde tarif eder.[9] Austen'ın *İkna*'nın başında Sir Walter Elliot'ı nitelendirmek için kullandığı, aynı kesin özetleyici yöntemdir bu. Burada, Austen'ın daha sonra, Emma arsızca Harriet Smith'i münasip Robert Martin'den uzaklaştırıp "ilerlettiğinde" kadın kahramanın düşünce süreçlerini etkili olarak anlatmak için serbest dolaylı söylemi nasıl kullandığına dikkat edin:

> Yeni ayrıldığı arkadaşları çok iyi insanlar olmalarına rağmen ona zarar veriyor olmalıydılar. Martin adındaki bu aileyi Emma uzaktan gayet iyi tanırdı. Bay Knightley'den büyük bir çiftlik kiralamışlardı ve Donwell'de yaşıyorlardı; Emma bunun çok itibarlı bir durum olduğuna inanıyordu. Bay Knightley'in onlarla ilgili çok olumlu şeyler düşündüğünü biliyordu, ama biraz kaba saba ve cilasız olsalar gerekti. Ve yalnızca birazcık bilgi ve zarafet takviyesiyle neredeyse mükemmel olabilecek bir genç kızın yakın arkadaşları olmaya hiç de uygun değillerdi. Onu *kendisi* fark edecekti; onu geliştirecek, kötü çevresin-

9 Jane Austen, *Emma*, Harmondsworth: Penguin, 1995, 37.

> den uzaklaştıracak ve daha iyi bir topluluğa tanıtacaktı; onun düşüncelerini ve terbiyesini kendi elleriyle oluşturacaktı.[10]

Percy Lubbock'un *The Craft of Fiction* adlı eserinde sunduğu "göstermek ile söylemek" arasındaki kullanışlı ayrımı hatırlamak gerekirse, âlim-i mutlak anlatıcının aktardığı parça size doğrudan Emma'nın feci bir inatçılık ve kendini üstün görme damarı olduğunu söylese de, serbest dolaylı söylemle yazılan bu parça, size bunları Emma'nın Harriet ve Martin'ler hakkındaki yüksek perdeden tefekkürleri yoluyla *göstermektedir*. Burada Emma'nın sınırlarını açıkça görebiliriz ve bizim olgun bilgimiz tam da Emma'nın roman ilerledikçe kazanması gereken şeydir.

Olgunlaşma anlatısının geleneksel yaygınlığı, serbest dolaylı söylemin on dokuzuncu yüzyıl boyunca ve sonrasında her an her yerde mevcut olmasının sebebini açıklamamıza yardımcı olur. Bu, tamamen hakkından gelinen cehalet ve zorlukla kazanılan bilgi hakkında bir anlatı stratejisidir. Âlim-i mutlak bakış açısı konusunda yine Eliot'a başvurdum, ama o da serbest dolaylı söylemi kapsamlı olarak kullanan bir yazardır. *Middlemarch*'ın (1872-3) zarif ve yetenekli kahramanı Dorothea Brooke'un bu tanıtımını okuduğunuzda, dış özet ile iç düşünce, anlatım ile gösterme ve âlim-i mutlak anlatıcının sözde-nesnelliği ile serbest dolaylı söylemin öznelliği arasındaki hareketleri artık görebiliyor olmanız gerekir.

> O içten ve coşkuluydu, kendine en ufak bir hayranlığı yoktu; hatta hayal gücünün kız kardeşi Celia'yı kendisine tamamen üstün gelen albenileriyle nasıl donattığını görmek çok hoştu ve eğer bir beyefendi Grange'a Bay Brooke'u görmek dışında bir sebeple gelirse, Celia'ya âşık olduğu sonucuna varırdı: Örneğin Sir James Chettam'ı, sürekli Celia'nın bakış açısıyla düşünür, içten içe kardeşinin onu kabul etmesinin iyi olup olmayacağını tar-

10 Austen, *Emma*, 54.

> tışırdı. Kendisine talip olabileceğinin düşünülmesi ona çok saçma ve alakasız görünürdü. Dorothea hayata dair gerçekleri bilmeye yönelik hevesine karşın evlilikle ilgili çok çocuksu fikirler taşıyordu. Mantıklı Hooker'ı kabul etmeliydi diye kendinden emin düşünüyordu, eğer onu izdivacında yaptığı rezil hatadan kurtarabilecek kadar erken doğmuş olsaydı; ya da körlüğü başladığında John Milton'ı; ya da tuhaf alışkanlıklarına katlanmanın aziz bir dindarlık olabileceği diğer büyük adamları; fakat bütün yorumlarına, hatta Dorothea emin olmadığını belirttiğinde bile "Kesinlikle" diyen sevimli yakışıklı bir baroneti değil – böyle biri nasıl olur da bir âşık olarak onu etkileyebilirdi? Gerçekten zevkli bir evlilikte kocanız bir tür peder gibi olmalı ve size dilerseniz İbranice bile öğretebilmeli.[11]

Âlim-i mutlak anlatıcı özünde bize ("içten, coşkulu" gibi özelliklere sahip) Dorothea'yı seveceğimizi söyledikten sonra, şimdi Dorothea'nın "evlilikle ilgili çok çocuksu fikirleri" olduğunu beyan eder ve serbest dolaylı söylem aracılığıyla Dorothea'nın düşünme biçimine erişerek, bu kavramların ne kadar yanlış olduğunu görürüz; daha yaşlı ve bilge olduğu zımnen kabul edilen okur bilir ki, "sevimli yakışıklı bir baronet" çok arzu edilen bir şeydir, adı çıkmış bir kadın düşmanı olan Milton'la evlenmek kesinlikle berbat bir karar olacaktır ve "peder gibi" bir koca aramak (ki Dorothea için bu gerçekleşecektir) çok kötü bir fikirdir. Gerçekten, Dorothea'nın bilge Casaubon'a tutulduğu bölüm (onun bir deha olduğunu düşünür; oysa onun dışında herkes onun kaknem yaşlı bir hödük olduğunu bilir) *Don Quijote*'den bir **epigrafla** başlar; bu, Don Quijote'nin eşek sırtında bir berberi asil atlı bir şövalye sandığı bölümdür.

11 George Eliot, *Middlemarch*, Londra: Penguin, 2003, 10 [Türkçesi: *Middlemarch - Taşra Yaşamından Manzaralar*, çev. C. Taşçıoğlu, 2 cilt, İstanbul: Nora, 2016].

Middlemarch anlatıda bakış açısı üzerine düşünürken özellikle yararlı bir örnektir, çünkü bu eserde, algının öznelliği, yani algının nereden baktığınızla ne kadar ilişkili olduğuna fazlasıyla kafa yorulmuştur. Eliot bireyin perspektifini, çizik aynaya karşı tutulan bir muma benzetir; çizikler gelişigüzeldir, ama mum ışığı sayesinde mumun çevresinden yayılan eşmerkezli halkalara benzerler: Burada mum, rasgele olayları bir yapıya yerleştiren insan bilincidir, benlik ise tam ortadadır. Ama anlaması zor olan şey, başkalarının da "eşit bir benlik merkezi olduğu, ışıkların ve gölgelerin oradan daima belli bir farkla düşmesi gerektiği"dir ve serbest dolaylı söylemin kapsamlı bir şekilde kullanılması, romanın savunduğu empati olanaklarını taklit eder.[12] Sadece kurmacada da olsa, dünyayı başka insanların gözünden görme konusunda doğal bencilliğimizi aşabiliriz. Eliot'ın anlatıcısı romanın başka meşhur bir ânında, anlatıdaki bakış açısı ile okura has duygudaşlığın yönetilmesi arasındaki ilişkiye dikkat çeker: Anlatıcı Dorothea'nın Casaubon'la hayatından mutsuzluğunu betimlemek üzereyken kendi sözünü keser: "Ama neden hep Dorothea? Onun bakış açısı bu evlilikle ilgili mümkün olan tek bakış açısı mıydı ki?"[13] Bu başarısız evliliğin Casaubon'a nasıl göründüğünü ondan sonra öğreniriz.

Bu arada, âlim-i mutlak anlatıcıyla serbest dolaylı söylemi karıştırarak birden fazla bakış açısının kullanılması, sadece gerçekçi romana özgü değildir. En karmaşık haliyle, mektuplu roman türü de farklı bakış açılarını ustalıkla uygulamıştır. Örneğin Clarissa Harlowe'un Anna Howe'a, bizim daha sonra onu baştan çıkaran Lovelace arkadaşı Belford'a yazdığında tamamen farklı bir şekilde öğreneceğimiz olayları anlatışını düşünün; o zaman, *Clarissa*'nın okur üzerinde aynı şiddetle sürdürülen etkisinin (ki bu çok çok uzun bir romandır!) büyük ölçü-

12 Eliot, *Middlemarch*, 211.
13 Eliot, *Middlemarch*, 278.

de Richardson'ın çok perspektifli tekniğinden geldiğini görürsünüz. Bunun nasıl bir fark yarattığını, *Clarissa*'yı Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*[14] (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) adlı mektuplu romanıyla karşılaştırdığınızda görebilirsiniz; bu romanda, intihara neden olan karşılıksız bir gençlik aşkı, reddedilen âşığın mektupları vasıtasıyla tek bir bakış açısından anlatılır. Yayınlanmasının bir taklit intiharlar silsilesine sebep olması, romanın duygusal gücünü ispatlar tabii, ama üslubun içine yerleştirilen bir tür narsisizm vardır ki, *Clarissa* gibi bir romanın ahlaki karmaşıklığını açıklamaz.

Mektuplu roman şüphesiz on sekizinci yüzyıla ait bir biçimken, serbest dolaylı söylemin ömrü çok daha uzundur ve 1910 ve 1920'lerde **modernist** yazarların benimseyip sürdürdükleri on dokuzuncu yüzyıla ait biçimlerden biridir. James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) adlı eserinde üçüncü şahıs anlatı kullanılır, ama her zaman otobiyografik temel karakter Stephen Dedalus'un bilinç süzgecinden geçirilir. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* bir *Künstlerroman* olduğundan, yani bir sanatçının çocukluktan yetişkinliğe geçişini anlattığından, dil de Stephen'la birlikte "büyür." Bir "mö-inekçik" hikâyesinden parçayla başlarız ("Bu masalı ona babası anlattıydı; babası ona bir camın arkasından bakardı; kıllı bir yüzü vardı")[15] ve kendini beğenmiş sanatçının, esiri olduğu ileri düzey estetiğin ağır jargonuyla bitiririz. Joyce'un çağdaşı olan Virginia Woolf da, oldukça geleneksel bir anlatı aracı olan serbest dolaylı söylemin, modernist yazarların elinde nasıl tanınmaz hale geldiğini gösterir. Woolf'un romanlarını ilk defa okuduğunuzda takip etmek çok zor olabilir, çünkü âlim-i mutlak anlatıcıya ait özet niteliğindeki yorumlar ve

14 J. W. V. Goethe, *Genç Werther'in Acıları* [çev. N. Ülner, İstanbul: Can, 2007].

15 James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* [çev. M. Belge, İstanbul: İletişim, 1994], 5.

anlatı işaretleri önemli ölçüde kırpılmıştır. Örnek olarak, *Mrs. Dalloway*'in (1925) başlangıcına, kahramanın Londra'daki evinden çıktığı âna bakalım:

> Ne güzel ağış bu böyle! Ne dalış! Bourton'dayken, menteşelerin hafif gıcırtısıyla (şimdiki gibi), koca camlı pencereleri açıp temiz havaya uzanınca da hep bu duygular kaplardı yüreğini. Nasıl taze, nasıl sessiz; elbette buradakinden daha durgun olurdu o hava, ilk saatlerde: bir dalganın vuruşu gibi, bir dalganın öpüşü gibi, soğuk ve keskin ama (o zamanlar onsekiz yaşındaki bir kız için) gizemli; orada, açık pencerede dururken, korkunç bir şey olacak diye beklerken, çiçeklere, tepelerinden duman yükselen ağaçlara, bir yükselip bir alçalan ekin kargalarına bakarken; öylece durup bakarken, Peter Walsh karışana kadar: "Ne o? Sebzelerin arasında felsefe mi yapıyoruz?" – Öyle miydi? – "İnsanlar karnıbaharlardan kat kat üstündür bence." – Öyle miydi? Galiba bir sabah kahvaltısında söylemişti bunu –Peter Walsh. Bugünlerde dönüyor Hindistan'dan. Artık Haziran'da mı, Temmuz'da mı, orasını unutmuştu; mektupları çok tatsızdı zaten [...].[16]

Clarissa Dalloway'in bakış açısını takip eden ve serbest dolaylı söylemle anlatılan bu parçada, rehber anlatıcı adeta büsbütün ortadan kaybolmuş gibi görünür; ancak gecikmeli olarak baştan sona üçüncü şahısta kaldığının farkına varırız ("hep bu duygular kaplardı yüreğini", "orasını unutmuştu"). Eser, çaba gerektiren bir okuma süreci sunar, çünkü Woolf'un içteki yaşamı nasıl hayal ettiğini taklit eder: Sıraya değil çağrışıma dayalıdır, geçmiş ve şimdi iç içe geçmiştir. Odaklanılan nokta tabii ki değişebilir ve romanın büyük bir kısmında Mrs. Dalloway ya da ikinci kişiliği olan savaş mağduru eski asker Septimus Smith merkezde yer alsa da, biz dünyayı onların gün içinde karşılaştıkları yan karakterlerin gözünden de görürüz. Bu yüzden, burada, romanın bütün karakterlerini

16 Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* [çev. T. Uyar İstanbul: İletişim, 2003], 9.

dolaşan bir âlim-i mutlak anlatı bilinci *vardır*, ama anlatıcı nadiren Austen ve Eliot'ta olduğu gibi, karakterlerden belli bir mesafede konuşur; anlatıcı ses o anda hangi karakter ön plandaysa onun bilincine dalmış gibi görünür.

Öte yandan, kesinlikle esas özelliklerden biri, Woolf'un anlatıcısının arada sırada bir karakter "adına" konuşmasıdır. Bakın, *Deniz Feneri*'nde (1927) genç James Ramsay, annesinden sürekli ilgi bekleyen babasına kızgın olduğu zaman bakış açısına neler olur:

> Mrs. Ramsey'in dizleri arasında tüm bedeni gerilmiş duran James, annesinin tüm canlılığının, tüm gücünün alev alev yükseldiğini, ama sonra, bu alevin erkeğin o verimsiz palası, durup durup acımasızca inerek ille de yakınlık isteyen o tunç gaga tarafından içilip sömürüldüğünü duyumsadı.[17]

Girişteki "James ... duyumsadı" ifadesi bizi James'in düşüncelerine hazırlar,[18] fakat bu çok küçük oğlanın, öldürücü Oidipal kıskançlığını Woolf'un sunduğu dille söze dökmesi mümkün değildir. Burada anlatıcı, James'in babasına karşı duyduğu hiddetin yoğunluğunu aktarmak için, muğlak ama güçlü bir dizi erkeklik organı metaforuyla ("o tunç gaga," "o verimsiz palası") devreye girer. Buradaki içerik ve yöntem Woolf'un çağdaşı olan D. H. Lawrence'ı anımsatır, zira Lawrence da benzer duygusal ve erotik yoğunluk anlarında, bir sahneye bir karakter aracılığıyla odaklanır, ama karakterin kendisine tamamen yabancı bir dil kesiti kullanır. Sözgelimi "The Thorn in the Flesh" (1914) adlı hikâyesinde, genç bir asker, askerî talim sırasında kendini kepaze ettikten sonra âşığına kaçmıştır:

17 Virginia Woolf, *Deniz Feneri* [çev. N. A. Öncül, İstanbul: İletişim, 2003], 55.

18 Özgün eserde sözdizimi farklılığından ötürü "James felt" ifadesi paragrafın başında yer alır, Türkçe çevirisinde sona gelmiştir —*çev. notu.*

> Asker yüzünü Emilie'nin önlüğüne, göbeğinin müthiş yumuşaklığına gömdü. Onun için yanıp tutuşan bir ihtiras ateşiydi. Unutmuş gitmişti. Utanç ve hafıza tamamen çıldırmış bir ihtiras ateşi içinde kaybolmuştu.
>
> Genç kadın oldukça çaresizdi. Elleri hop hop etti, çırpındı ve onun başının üstüne kapanıp, titreyerek onu karnına daha da çok bastırdı. Asker ise kollarıyla onu sımsıkı sardı, güzelliğinin etkisiyle ateş gibi sıcak elleri kasıklarına yayıldı. Onun için saadetin yoğun ıstırabıydı bu ve kendinden geçti.[19]

Kabaca bölündüğünde, ilk paragraf *askerin* bakış açısından anlatılır (asker "göbeğinin müthiş yumuşaklığını" hisseder), ikincisiyse Emilie'nin (genç kadın onun sıcak ellerinin "kasıklarına yayıldı"ğını hisseder). Fakat hikâye boyunca suskun ve dilsiz olan karakterlerden hiçbiri yaşadıklarını Lawrence'ın anlattığı gibi anlatamaz. Tamamen silinmiş bilinç hallerine vurgu yapan ("unutmuştu", "kendinden geçti") bu alıntı, modernistlerin bilinçdışı yaşama olan ilgilerini açıkça gösterir ve bu ilgi de karakterden ayrı bir anlatı sesinin neden karakterin dile getiremediği duyguları dile dökmesi gerektiğini açıklığa kavuşturur. Genç James Ramsay gibi, Lawrence'ın karakterleri de ne yaşadıklarını bilmezler ve asla söze dökemezler.

İÇ MONOLOG VE BİLİNÇ AKIŞI

Yazarın bu şekilde düşünceyi başka kelimelerle aktarmasının aksine, modernist yazarların insan bilincinin "akışını" aktarmaya çabalarken meşhur ettikleri yöntem **iç monologdur**. **"Bilinç akışı"** ifadesi, bilincin neden bazı eski filozofların inandığı gibi bir düşünce zinciri olarak değil, bileşenleri pürüzsüzce iç içe geçmiş bir şey olarak

19 D. H. Lawrence, "The Thorn in the Flesh", *The Prussian Officer And Other Stories* içinde, Harmondsworth: Penguin, 1995, 34.

düşünülmesi gerektiğini açıklamaya çalışan filozof ve psikolog William James'e (romancı Henry James'in kardeşi) aittir: "Bilinci betimleyen en doğal metaforlar 'nehir' ve 'akış'tır. Dolayısıyla, artık ondan bahsederken düşünce ya da bilinç akışı demeliyiz."[20] Bu ifade edebiyat eleştirisine, bu yöntemi kendi uzun **roman dizisi** *Pilgrimage* (1915-67) için kullanan modernist Dorothy Richardson'ın değerlendirmesiyle geçmiştir.

Fakat belki de bütün modernist edebiyat içinde iç monoloğun en iyi bilinen örneği Joyce'un *Ulysses* adlı eserinin sonunda gelir. Romanın son epizodu şöyle başlar:

> Evet sık sık hastalanmış gibi bir sesle yatağa düşmüş numarası yaptığı o zamanlardan bu yana iki yumurtası dahil kahvaltısının yatağına getirilmesini istemek gibi bir şeyi o güne dek yapmamıştı da niyeti bir lord edasıyla kendisini aralarının pek sıkı fıkı olduğunu düşündüğü o çırpı gibi Mrs. Riordan'a ilginç göstermek ve bize zırnık bile bıraktığı olmadı hiç nesi varsa takdis ayinlerine kendisine ve kendi ruhu için kibritçinin böylesi görülmüş değil renkli ispirtosuna 4 peni öderken bilfiil ödü kopuyor karının tüm rahatsızlıklarını anlatırdı bana hele o bitmez tükenmez dedikodulan siyasetten tutun da zelzelelere ve dünyanın sonuna değin önce biraz eğlensek şöyle tanrım dünya sana emanet ya bütün kadınlar onun gibi olsaydı[21]

Roman kahramanının karısı Molly Bloom'un yatakta yattığı romanın noktalama işareti kullanılmadan yazılan (öyle ya, cümleler halinde düşünmeyiz) son elli sayfalık bölümü böyle devam edip gider. Burada, birinci şahıs anlatısı zihnin rasgele değil, ama kesinlikle düzensiz olan hareketlerini taklit eder: Bloom yatağında kahvaltı ister ve bu isteği Molly'ye, bunu en son yaptığı âni ve o koşulları, o bölümün nasıl bir hayal kırıklığıyla bittiğini vs. vs.

20 Akt. Stephen Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü* [çev. A. Selman, İletişim, 2013], 65, 66.

21 James Joyce, *Ulysses* [çev. N. Erkmen, YKY, İstanbul: 1997], 796.

vs. hatırlatır. Joyce, Molly Bloom adına konuşmaz, neredeyse konuşan Molly Bloom olur.

Karakterlerin "konuşması" ile karakterler "adına konuşmak" arasındaki ayrımın, **birinci şahıslı** anlatı ile üçüncü şahıslı anlatı arasındaki ayrımla örtüşmesi gerekmez. Modernist William Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken* (*As I Lay Dying*, 1930) adlı eserinin çok sayıda çarpıcı anlatı özeliğinden biri, iç monolog sırasında bile karakterlerin kendi idraklerinin ötesinde bir dille konuşabilmeleridir. *Döşeğimde Ölürken* Bayan Addie Bundren'in ölümünün ve defnedilmesinin hikâyesidir; bu hikâye kocasının, çocuklarının, komşularının –ve bir noktada, ölmüş olan Addie'nin kendisinin– olmak üzere çeşitli bakış açılarından yazılmış bölümlerde anlatılır. Darl Bundren, erkek kardeşi Jewel'i atıyla tarif ederken olduğu gibi, özellikle lirik yoğunlukla coşmaya bayılır: "Kaskatı, kıpırdamadan, ürkütücü duruyorlar, at başını eğmiş, sertleşmiş, ürperen bacakları üstünde gövdesi kemerlenmiş; Jewel topuklarını yere gömmüş, bir eliyle atın soluğunu keserken öbürüyle boynuna şaplaklar sıralayarak seviyor, hem de galiz bir yabanıllıkla sövüyor hayvana."[22] Üslup kazandırılan sözdizimi ("şaplaklar sıralayarak seviyor") ve sözcük seçimi ("galiz bir yabanıllık"), size bu gibi bölümlerin, zavallı Güneyli beyaz erkek çocuklarının nasıl konuştuğunu taklit etmek için yazılmadığını söyler. Sanki bir bölümü ölü Addie Bundren'e anlattırmak meseleyi anlatmaya yetmezmiş gibi, Faulkner bakış açısını yalnızca gerçeğe yakınlık yönünden düşünmenin bir hata olacağını bize her adımda hatırlatır.

Elbette, Faulkner'ın kuşağına ait yazarlar bizi, bakış açısına verdikleri önemi yalnızca yaşama benzerlik yönünden (örneğin Woolf kendi yöntemini iç yaşamın gerçekte nasıl olduğunu gösterme çabası olarak savunmuş-

22 William Faulkner, *Döşeğimde Ölürken* [çev. M. Belge, İstanbul: De Yayınları, 1965], 12.

tur) ve okura bakış açısı sunulan karakterle daha yakın bir samimiyet kurma yolu olarak görmeye teşvik ederler. Halbuki Woolf'un anlatı biçimiyle deneyler yaparken ilgilendiği tek şey gerçeğe benzerlik değildir. Okuması en çok çaba gerektiren romanı *Dalgalar*'da (*The Waves*, 1931), karakterler, bedenin denizaltındaki erotik yaşamını insanın asla hayal edemeyeceği bir biçimde söze dökerler. "Itırların kokusunu duyuyorum şimdi; incecik toprağın küf kokusunu" der bir karakter, sabah yaşadıklarını anlatırken: "Dans ediyorum. Dalgalanıyorum. Işık ağı gibi sana serpildim. Üzerine savruldum, titreyerek uzanıyorum."[23] (Bunu gerçek hayatta birine söylemeyi deneyin bakalım.) Woolf kurmaca üzerine en meşhur beyanlarında, adına gerçekçilik denen şeyin yeterince *gerçek* olma konusundaki başarısızlıklarını vurgulasa da, gerçeğe uygunlukla ilgili basit fikirleri, **modernizmin** bilinçdışı yaşamın kelimenin gerçek anlamıyla anlatılamaz (ve bizim mantığa uydurmaya çalışan, gerçek dünya beklentilerimize ister istemez zorluklar çıkaran) şiirselliğine olan diğer ilgileri pahasına vurgulamak yanlış olacaktır.

BİRİNCİ ŞAHISLI ANLATI VE GÜVENİLİRLİK SORUNU

Demek ki iç monologdan, tamamıyla tek bir karakterle anlatılan romanlara geçiş söz konusudur. Besbelli, birinci tekil şahıs ("ben") ya da daha nadiren çoğulu ("biz") kullanıldığı için, adına birinci şahıslı anlatı diyoruz. (Gramerde üçüncü şahıs "o" ya da "onlar"dır.) **Anlatıbilim** hikâyenin içinde bir karakter olan anlatıcı için **"iç anlatıcı"** (*homodiegetic*), hikâyenin içinde karakter olarak var olmayan bir anlatıcı için **"dış anlatıcı"** (*heterodiegetic*) sıfatlarını kullanır. Austen'la ilgili olarak, âlim-i mutlak anlatıcının –ki her zaman bir dış anlatıcıdır– bizi, hikâyeyi anlatan, birine atfedilmemiş olan bir sese güvenmeye davet etti-

23 Virginia Woolf, *Dalgalar* [çev. O. Dalgıç, İstanbul: Ayrıntı, 1988], 10.

ğini, ama birinci şahıslı anlatının, konuşmacı hikâyenin bir parçası olarak tanındığı için daha farklı işlediğini belirtmiştim. Konuşmacıya güvenebilir miyiz? Anlatılan olayların güvenilir bir yorumcusu mudur?

Wayne Booth'un yazıldığı günden beri önemini koruyan *Kurmacanın Retoriği*[24] (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) adlı eserinde ilk defa açık seçik ifade edilen **güvenilmez anlatıcı** fikri, eğer anlatıcının kandırma niyetini fark etmezseniz sonuçta hepten yanlış anlayabileceğiniz çok sayıda modern romanı incelerken bilhassa yararlıdır: Meşhur örnekleri arasında, Agatha Christie'nin, sonunda katilin, anlatıcının kendisi olduğunu anladığımız *Roger Ackroyd Cinayeti*[25] (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926); Vladimir Nabokov'un pedofil Humbert Humbert'in şaşaalı ama kendini haklı çıkaran sahte biyografisi *Lolita*[26] (1955) ve Albert Camus'nün Avrupa'daki Nazi işbirliğinin encamını anlattığı *Düşüş*[27] (*La Chute*, 1956) adlı eserleri vardır. Camus'nün bir itiraf şeklinde yapılandırılan romanı, okura sürekli seslenerek, ürpertici konuşmacıyla özdeşleşmemizi ister; roman bu yanıyla adeta, insanların kötüyle neden işbirliği yaptıklarına dair izleksel içeriğini üslup düzeyinde dışavurur: "Dostum yok artık," der okura, huzursuz edici bir şekilde, "sadece suç ortaklarım var."[28] Belki de, kasti olarak kandırmadan daha yaygın olanı, modern edebiyatın çok sayıda birinci şahıs anlatıcısının büyük ölçüde kısıtlanmış statüsüdür: Ford Madox Ford'un *İyi Asker*[29] (*The Good Soldier*, 1915) adlı eserinin anlatıcısı, hikâyesinde geçen korkunç boyutlarda yıkıcı cinsel sap-

24 Wayne Booth, *Kurmacanın Retoriği* [çev. B. O. Doğan, İstanbul: Metis, 2012].

25 Agatha Christie, *Roger Ackroyd Cinayeti* [çev. G. Suveren, İstanbul: Altın, 2002].

26 Vladimir Nabokov, *Lolita* [çev. F. Özgüven, İstanbul: İletişim, 2001].

27 Albert Camus, *Düşüş* [çev. H. Demirhan, İstanbul: Can, 2000].

28 Albert Camus, *Düşüş* [çev. Y. Tura, İstanbul: Varlık, 1970], 72.

29 F. M. Ford, *İyi Asker* [çev. O. Dalgıç, İstanbul: Everest, 2016].

lantıları anlayamayacak kadar bastırılmıştır; Faulkner'ın *Ses ve Öfke*[30] (*The Sound and the Fury*, 1929) adlı eserinin açılış bölümü zihinsel engelli Benjy'nin anlatısıdır; öte yandan, yüzyılın öbür ucunda, Kazuo Ishiguro'nun *Değişen Dünyada Bir Sanatçı*[31] (*An Artist of the Floating World*, 1986) ve *Günden Kalanlar*[32] (*The Remains of the Day*, 1989) adlı eserlerindeki anlatıcılar, kendi içinde patlayan bir imparatorluk geçmişinin yıkıcı değerlerine o kadar bulaşmışlardır ki, etraflarındaki dünyanın nasıl değiştiğini görmezler (oysa okur görmelidir).

Fakat güvenilmez olması planlanmamış modern birinci şahıs anlatılarının da olduğunu hatırlamak önemlidir: Aklı başında, Ortabatılı Nick Carraway, alenen yargılayıcı olmayan tarzıyla F. Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby*'sinde[33] (*The Great Gatsby*, 1925) okurunun ahlaki pusulası olur, Amerika'nın zenginlik ve şöhret düşkünlüğünün ne kadar baştan çıkarıcı olduğunu gösterirken bile sessizce aleyhte bir tutum sergiler; Anthony Powell'ın on iki ciltlik roman dizisi *A Dance to the Music of Time*'da (1951-75) Nick Jenkins'in, neredeyse kesinlikle, büyük ölçüde yazarın vekili ve betimlenen dönemin keskin zekâlı bir gözlemcisi olarak alınması gerekir ve aynı durum Christopher Isherwood'un Nazizmin yükselişi hakkındaki, fragmanlardan oluşan *Hoşça Kal Berlin* (*Goodbye to Berlin*, 1939) adlı romanındaki "Christopher Isherwood" için geçerlidir (adının da hatırlattığı gibi). Ünlü başlangıcı şöyledir: "Ben objektifi açık bir kamerayım, oldukça pasif, kaydediyorum, düşünmüyorum."[34]

30 William Faulkner, *Ses ve Öfke* [çev. R. Güran, İstanbul: YKY, 2017].

31 Kazuo Ishiguro, *Değişen Dünyada Bir Sanatçı* [çev. S. Ertüzün, İstanbul: YKY, 2015].

32 Kazuo Ishiguro, *Günden Kalanlar* [çev. Ş. Susam-Saraeva, İstanbul: YKY, 2015].

33 F. Scott Fitzgerald, *Muhteşem Gatsby* [çev. H. F. Nemli, İstanbul: İletişim, 2013].

34 Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin, The Berlin Stories*, New

Birinci şahıslı anlatının çok uzun tarihinin, güvenilirlik ile güvenilmezlik arasındaki ayrım açısından ciddi güçlükler yaratması daha da önemlidir. Çok erken bir örnek olan Aphra Behn'in *Oroonoko* (1688) adlı eserini ele alalım; hikâye Surinam'da bir İngiliz sömürge valisinin kızı olan genç Behn'in bakış açısıyla anlatılır. Behn orada, köle düşmüş ve sonuçta onu esir alanlara isyan ettiğinde öldürülen Oroonoko adlı Afrikalı prensle dostluk kurar. Behn "Size bu *Asil Kölenin* Tarihini sunarken, okurumu sahte bir *kahramanın* maceralarıyla eğlendiriyormuş numarası yapmıyorum" diye başlar. "Burada yazılı olarak göreceklerinizin büyük bir bölümüne bizzat tanıklık ettim."[35] O halde, anlatılanların hepsi doğrudur, öyle mi? Aslında hiç de doğru olmasa gerek, çünkü Behn'in yaşamöyküsünü yazanlar onun bir sömürge valisinin kızı olmadığını biliyorlar. Tabii ki modern okurlar gerçek-dünyadaki Behn ile birinci şahıs anlatıcısını basitçe birbirinden ayırıp bu "kandırmacayı" umursamazlar. Peki, ya anlatıcının kendisinin güvenilirliği? Arkadaşına işkence yapılırken o niye ortalıklarda yoktur? Valinin kendini beğenmiş kızı neden Oroonoko'yu kurtaramaz? Kimin tarafındadır? Behn'in, konuşmacısının, hayran olduğunu içtenlikle belirttiği asil kölenin yalandan arkadaşı olarak görünmesini istediğine *gerçekten* inanmasak bile, iç anlatıcı, dış anlatıcının sormayacağı soruları gündeme getirir.

Veya *Robinson Crusoe*'nun şu meşhur bölümünde Defoe'nun bizde nasıl şüpheler uyandırdığına bir bakın. Crusoe suyun içinden yürüyüp gemisinin enkazına, o adada tek başına yaşarken işine yarayacak ne kurtarabilirim diye bakmaya gitmiştir. Bir çekmecede ustura, bıçak, makas gibi işe yarar eşyalar bulurken, diğerinde sadece nakit para bulur ki ıssız adasında hiç işine yaramaz:

York: New Directions, 1963, 1 [Türkçesi: çev. Z. Gençosman, İstanbul: YKY; 2012].

35 Aphra Behn, *Oroonoko*, New York: Norton, 1997, 8.

> Bu paralara bakınca kendi kendime gülümsedim, "Ah gözü körolası!" dedim yüksek sesle, "şimdi neye yararsın? Benim için hiçbir değerin kalmadı, yere eğilip almaya bile değmezsin; şu bıçaklardan biri senin tomarından daha değerlidir. Hiçbir işime yaramazsın, olduğun yerde kal, kurtarılmaya değmez bir yaratık gibi denizin dibini boyla." Ama ne olur ne olmaz diye gene de aldım; bütün bulduklarımı bir beze çıkın yaparak yeni bir sal yapmayı düşünmeye koyuldum...[36]

Crusoe'nun nakit parayı mağrur bir şekilde reddedişi ("Ah gözü körolası... şimdi neye yararsın?") ile "sonradan aklına gelen" pragmatik düşünceler arasındaki gülünç dengesizlik inanılmazdır, çünkü Crusoe'nun aslen ne olduğunu çok keskin bir şekilde ortaya çıkarıp onu bir eğlence figürü haline getirir. Defoe'nun romanları, kurmaca otobiyografileri böyle anlarla doludur, anlatıcının ve okurunun olan biteni yorumlayışları arasında devasa bir ironik boşluk oluşur. Tarihsel yaklaşıma sahip eleştirmenler, Defoe'nun komik olduğunu düşünmediğini ileri sürmüşlerdir; onlara göre anlatıcının komikçe kuyusunu kazıyormuş gibi görünen şey aslında Defoe'nun becerisinden değil, aceleciliğinden kaynaklanır (romanı hakir gören bir devirde, Defoe şan şeref için değil para için yazıyordu) ve paragözlük ile dindarlık arasında ahlaki bir çelişki görsek bile, bu çelişki Defoe'nun kültürünün bir parçasıydı ve yazarın kendisi bu çelişkinin farkında değildi. Bu okumaya göre, modern okurlar, sırf ustalıklı güvenilmezliğe alışkın olduklarından, burada ironi görürler.

Tarihselci yaklaşımların bu türden itirazlarının dışında ve bu itirazlarla çok keskin bir açı oluşturacak şekilde, güvenilir/güvenilmez ayrımının diğer potansiyel tehlikesi, *eleştirel* okumanın genelde gerektirdiği mesafe unsu-

36 Daniel Defoe, *Robinson Cruose* [çev. A. Göktürk, İstanbul: YKY, 1997], 65.

runu göz ardı etmesidir. Sözgelimi *Jane Eyre*[37] ve *David Copperfield*'ın birinci şahıs anlatıcılarını düşünün. Brontë ve Dickens'ın bizden metinleri onların yarı-otobiyografik anlatıcıları "aracılığıyla" okumamızı, Jane ve David'in kafasındaki kastedilen yazarla, güvenilmez bir anlatıcıyla yazılan metinlerde olduğu gibi çarpışmamızı istediklerine pek ihtimal veremezsiniz. Yine de, biz kendimizi Jane ve David'in, belki de Brontë ve Dickens'ın kanıksadıkları bazı değerler karşısında duraksarken buluruz. Belki de Jane'in ilk Bayan Rochester olan Batı Hindistanlı Bertha Mason'un ucubeliği konusunda acımasızca ırkçılık yaptığını; David'in bebeksi Dora'yı şehit Agnes'le değiştirdiği zaman kadınlığa dair gerici bir idealleştirmeden bir diğerine geçerek pot kırdığını fark ederiz. Eski metinlerin modern okurları olarak siyasi bilgeliğimizin üstünlüğü nedeniyle böbürlenmememiz gerekse de (muhtemelen biz de torunlarımıza düpedüz hain olmasa da abes görüneceğiz), güvenilmez ve güvenilir birinci şahıs anlatıcılar arasındaki ayrım, bizim romanları, dile getirdikleri tarihsel olarak özgül **ideoloji** açısından ne kadar eleştirel bir gözle okuduğumuzu hesaba katmaz.

Diğer pek çok on dokuzuncu yüzyıl romanı da güvenilirlik/güvenilmezlik sorununu tamamen çözümsüz bırakır; anlatıcıyı nasıl okumamız, nakledilen hikâyenin yorumcusunu nasıl yorumlamamız gerektiğinden emin olamayız. Nathaniel Hawthorne'un *The Blithedale Romance* (1852) adında, dört kurucu üyesinin yıkıcı bireysel tutkuları yüzünden dağılan bir sosyalist ütopyayı anlatan hikâyesinin son bölümünde, anlatıcı Miles Coverdale bir şeyi kabul eder: "Kendi hikâyemde zavallı ve sönük bir figür yarattım, ayrı bir ilgi kurmayarak ve kendi renksiz yaşamımın rengini başka yaşamlardan almasına

37 Charlotte Brontë, *Jane Eyre* [çev. B. Ayseven, İstanbul: Karınca, 2000].

katlanarak."[38] Fakat en son cümlede bir itiraf gelir: Miles Coverdale başından beri üç ana karakterden birine beyhude bir şekilde âşıktır – geç kalmış bir itiraftır, "renksiz" Miles'ın anlatısı boyunca bize söylediği her şeyi gözden geçirmemizi ister ve biz yine de, Miles'ın gerçek hikâyenin onun bize anlattığından farklı olabilmesini sağlayacak kadar "renge" sahip olup olmadığını düşünürüz.

Veya Emily Brontë'nin daha karmaşık bir örnek olan *Rüzgârlı Tepe*'de ortaya çıkardığı belirsizlikleri düşünün. Yorkshire'ın çorak tarlalarında bir ev kiralamış olan Bay Lockwood, yeni evsahibi Heathcliff'in evinden dönerken üşütür. Kâhyası Nelly Dean onu hasta yatağında iki evin, Lockwood'un hasta yattığı Trushcross Çiftliği ile Heathcliff'in yaşadığı Rüzgârlı Tepe'nin hikâyesini anlatarak oyalar. Bu durumda bize hikâyeyi aktaran Lockwood'dur; Lockwood bizim anlatıcımız, Nelly Dean'in de anlatılanı olmuştur. Hem Lockwood hem de Nelly Dean, *ikisi de* güvenilmez anlatıcılar olabilir ama *farklı şekillerde* güvenilmezlerdir. Belki de Lockwood kendi ölçüsünde dürüst olmak için elinden geleni yapmaktadır: Cani Heathcliff'i "Çok hoş bir adam!" diye adlandırır; "Bu ıssızlığı paylaşmak için de, Bay Heatcliff'le benden daha uygun iki adam yoktur" der.[39] Onun yanlış anlamaları, Brontë için, dışarıdan birinin korku verici bir biçimde içe dönük olan bu dünyayı anlamasının ne kadar zor olduğunu göstermenin bir yoludur. Oysa Nelly Dean bu dünyayı baştan beri içerden tanımaktadır: Rüzgârlı Tepe'de Catherine ve Heathcliff ile birlikte büyümüştür, Catherine'in Thrushcross Çiftliği'nde kâhyası olmuş ve ölüm döşeğindeyken ona bakmıştır. Ama bunlar doğru olmayabilir de. Aslında Nelly anlattığı hikâyeyle o kadar iç içe geçmiştir ki, onun Catherine'in vakitsiz ölümüne bile karıştığı yönünde bir

38 Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, Harmondsworth: Penguin, 1986, 245.

39 Emily Brontë, *Rüzgârlı Tepe*, 3.

ipucu vardır (Edgar Linton böyle düşünür). Fakat asla bilemeyiz. Dolayısıyla bahtsız Lockwood belki de *Rüzgârlı Tepe*'nin hikâyesini anlatan Nelly Dean'in kendini haklı çıkaran hikâyesini anlatmaktadır. Brontë çift **çerçeveli anlatı** kullanmaktadır ve eleştirmenler bu yapıya zaman zaman "Çin kutuları" derler; aslında "Rus matruşka bebekleri" de denebilirdi: Mesele şu ki, elimizde bir hikâye içinde hikâye (hatta bazen hikâye içinde hikâye içinde hikâye) vardır ve bu yapı genellikle bizim gerçekten ne olduğuna dair daha çok kuşku duymamıza yol açar; çünkü âlim-i mutlak bir anlatıcı bulunmadığı için, öğrendiğimiz her şey kendine has beklentileri ve sınırlamaları olan konuşmacıların ağzından aktarılır.

HİKÂYE İÇİNDE HİKÂYE VE DİĞER BİLEŞİK KURMACALAR

Romanlar en başından beri, içine yerleştirilmiş, arasına katılmış, ilave edilmiş ya da yan diye tarif edilen anlatılar içerirler (böyle tarif edilirler çünkü ana anlatının "içine yerleştirilmiş", "arasına katılmış", ya da ona "ilave edilmiş" ve ona "tabi" anlatılardır). Ne kadar geriye gidersenız gidin, aynı şeyi görürsünüz: İkinci yüzyılda yazılan Apuleius'a ait Latince komik "roman" *Altın Eşek*, kazara bir eşeğe dönüşen Lucius'un başından geçen talihsizlikleri (hırsızların, kadın tüccarlarının ve köle patronlarının eline düşer, ama sonunda tekrar insan haline gelmeyi başarır) anlatır; ama kitapta, bazıları müstehcen boynuzlama olaylarının anlatıldığı halk hikâyeleri, bazıları ise daha ulvi ve edebi (en meşhurları Aşk Tanrısı ile Psike efsanesidir), kendi içinde bütünlüğü olan ayrı hikâyeler de vardır.

Veya sizin ilk romancınız Apuleius değil de Cervantes ise, *Don Quijote*'nin ilk kitabı boyunca kahramanınız **romanslarda** gezinirken yolunu kaybedip romana gelmiş gözüken genç ve güzel kızlar ve perişan delikanlılarla karşılaşıp durur; bu karakterler, Cervantes'in romanının ana an-

latısına geçici bir ara verdirerek, Don Quijote'ye kendi bağımsız hikâyelerini anlatırlar. Veya erken dönem *İngiliz* romanına ilerlediğimizde, bilinçli olarak Cervantes'in izinden giden Henry Fielding'in eserlerinde **iç içe geçmiş anlatılar** karşımıza çıkar. Mesela Tom Jones insanları sevmeyen keşiş "Tepedeki Adam" ile karşılaştığında yolculuğuna ara verir ve birkaç bölüm onun hikâyesini dinler. Belki söylemek bile yersiz, ama iç içe geçmiş metinlerin kullanımı ileride *Tristram Shandy*'yi (mesela Parson Yorick'in vaazının dahil edilmesi) ve Sterne'ün diğer çok okunan ve Yorick'in bakış açısıyla Fransa ve İtalya'da geçen kurmaca bir yolculuğu anlatan romanı *A Sentimental Journey*'i (1768) de şekillendirir. Bu erken dönem roman geleneğinin (parça parça yolculuk anlatısı, epizot ya da anekdotlardan oluşan anlatı) izlerini yirminci yüzyıl sonunda yaşamış Alman romancı W. G. Sebald'ın zorlayıcı derecede tuhaf eserlerinde bile görebilirsiniz. Onun romanları, anlatıcının İngiltere ve Avrupa'daki gezintisiyle birbirine bağlanan, tahmin edilemez bir biçimde ilişkili olan insanlar ve şeyler arasındaki tuhaf karşılaşmalardan oluşur.

Fakat epizotlardan oluşan ve/veya ayrı hikâyeleri birleştiren yolculuk romanlarıyla (Apuleius, Cervantes, Fielding, Sterne ve Sebald örneklerinde olduğu gibi) çok bakış açılı bir küme ya da derleme şeklinde yapılandırılan romanlar arasında bir ayrım yapılması gerekmektedir. *Rüzgârlı Tepe* örneğinin de akla getirdiği gibi, iç içe, çoklu ve dolayımlı bakış açılarının, okura özünde epistemolojik olan "*Bildiğimiz şeyi nereden biliyoruz?*" sorusunu sorduran, temelden sarsıcı bir etkisi vardır. Bu doğru mu? Doğru olduğunu nereden biliyoruz? Peki, ya karar veremezsek? Aslında bu biçim kesinlikle mektuplu roman türünden doğmuş olsa da, Wilkie Collins **duygusal gerilim/sansasyon romanı** *Beyazlı Kadın*'da[40] (*The Woman in White*, 1859-60) bir romanı, ayrı belgelerin bir "derlemesi" olarak

40 Wilkie Collins, *Beyazlı Kadın* [çev. S. A. Özdemir, İstanbul: Can, 2011].

yapılandırma tekniğine öncülük ettiğini düşünmüştü; bu roman, bütün karakterlerin ayrı ayrı hukuki tanıklıkları olarak anlatılan, zehirleme, zina, gayrimeşruluk, delilik ve haksız tutuklama gibi olayların sürükleyici bir hikâyesidir. *Beyazlı Kadın*'ın olay örgüsü adeta güvenilir âlim-i mutlak anlatıcıdan ayrılmanın ortaya çıkardığı sahicilik, güvenilirlik ve doğruluk sorunlarına dikkat çekmek istercesine, yazılı kanıtın yok edilmesi etrafında döner.

Bir de "bulunmuş elyazması" vardır; bu yaygın gotik roman tekniğinin kökleri, ilkin eski bir Katolik ailenin evinde keşfedilmiş ortaçağa ait İtalyanca bir metnin çevirisiymiş gibi basılan, Walpole'un *Otranto Şatosu*[41] (*The Castle of Otranto*, 1764) adlı eserine dek uzanır. Bir sonraki arabölümde, James Hogg'un bulunmuş bir elyazması olduğu iddiasındaki romanı *Bağışlanmış Bir Günahkârın Özel Anıları ve İtiraflar*ı[42] (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824) konu alınıyor. Metin içinde metin olarak kurgulanan on dokuzuncu yüzyıl gotik romanının diğer ünlü örnekleri arasında Mary Shelley'nin *Frankenstein*[43] (1818), Charles Maturin'in *Melmoth the Wanderer* (1820), Bram Stoker'ın *Dracula*[44] (1897) ve Robert Louis Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ın Tuhaf Hikâyesi*[45] (*The Strange Case of Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*, 1886) adlı eserleri vardır.

Shelley'nin hırslı genç bilim adamı Frankenstein'ın kendi hayatını mahveden bir canavar yaratışının iz bırakan hikâyesi, ölmekte olan Frankenstein'la dünyanın etrafında yaratığını takip ederken tanışan kutup kâşifi

41 Horace Walpole, *Otranto Şatosu* [çev. Z. Bilge, İstanbul: Can Yayınları, 2011].

42 James Hogg, *Bağışlanmış Bir Günahkârın Özel Anıları ve İtiraflar*ı [çev. I. Erçin, İstanbul: Altıkırkbeş, 1997].

43 Mary Shelley, Frankenstein [çev. Y. Yavuz, İstanbul: İş Kültür, 2016].

44 Bram Stoker, *Dracula* [çev. Z. Bilge, İstanbul: Can, 2013].

45 R. L. Stevenson, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ın Tuhaf Hikâyesi* [çev. K. Genç, İstanbul: İletişim, 2014].

Kaptan Walton'ın kızkardeşine yazdığı mektuplarda anlatılır ve Frankenstein'ın Walton'a anlattığı hikâyenin içinde canavarının Frankenstein'a anlattığı hikâye yer almaktadır. Ruhunu şeytana satmış ve avare gezmelerinden ancak yerine geçecek birini bulursa kurtulabilecek olan, on yedinci yüzyılda yaşamış İrlandalı bir adamın hikâyesini anlatan Maturin'in *Melmoth the Wanderer* adlı romanı, iç içe hikâyeleri neredeyse başdöndürücü bir düzeyde kullanır. Melmoth'un torunu, rahmetli dedesinin harap olmuş malikânesinde bulunan elyazmasında dehşet verici atasıyla ilk defa karşılaştıktan sonra, gezginle karşılaşmalarını anlatan, denizde kaza geçirmiş bir denizciyle buluşur. Ardından denizci, Melmoth'la ilgili daha önce tercüme ettiği bir elyazması metnini aktarır; o elyazmasında daha başka hikâyeler, bu *hikâyelerin* içinde de gezginin diğer karakterlere anlattığı başka hikâyeler vardır.

İç içe geçmiş hikâyelerden değil, ama karma metinlerden oluşan romanlar arasında Stoker'ın *Dracula*'sı ve Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Hyde*'ı da vardır. *Dracula* tamamen birbirinden ayrı metin parçalarından oluşur: Dracula'nın şatosuna iş ilişkisi nedeniyle giden genç avukat Jonathan Harker'ın günlüğü; nişanlısı Mina Murray ve onun arkadaşı Lucy Westenra'nın mektup ve pusulaları; diğer vampir avcıları Arthur Seward ve Dr. Van Helsing'in günlük, mektup, telgraf ve notları; karakterlerin yapıştırdığı ya da yazıya döktüğü gazete makaleleri ve fonograf kayıtları. *Dracula*'nın ilk bölümünü çok eğlenceli kılan şeylerden biri, parçalara ayrılmış anlatının sunduğu birden çok bakış açısıdır: Jonathan ile Dracula'nın şatosunda, Mina ve Lucy ile Whitby'deyizdir ve diğer karakterlerin her birinden çok daha fazla şey biliriz. Mina okurun parçaları birleştirerek sezgileriyle yaptığı işi vurgulayarak, romanın aşağı yukarı yarısında, farklı bütün metinleri kronolojik olarak "birbiriyle bağlantılı anlatı" haline sok-

maya çalışır.[46] *Jekyll ve Hyde* aynı zamanda müthiş özbilinçlidir. Kısmen gayrişahsi bir âlim-i mutlak bakış açısıyla anlatılır (bu "tuhaf bir vaka"dır, unutmayın, başlık adli ve tıbbi otoriteyi taklit eder), sonunda daha kısmi, otorite iddiasından uzak bir dizi belgeye (mektuplar, itiraflar ve görgü tanığı ifadeleri) dönüşür. Başlangıçta bu metinlerin güçlü bir doğruluk iddiaları olduğunu düşünmeye meyilli olabiliriz, çünkü ne olduğunu ilk elden gören kişilerin bakış açılarıyla yazılmışlardır fakat çelişkili olsa da, hiçbiri onları çerçeveleyen üçüncü şahıslı anlatının gayrişahsi otoritesini aktarmaz.

Çerçeveli ve karma anlatılar okurun yorumlama yeteneklerine açık bir davettir: Farklı kanıt parçalarının güvenilirliğine ve aralarındaki ilişkiye bizim karar vermemiz gerekir ve bir sonuca ulaşmak için arada doldurmamız gereken boşluklar vardır. *Jekyll ve Hyde*, başlığının vaat ettiği gibi "tuhaf bir vaka" mıdır, yoksa alelade bir toplumsal ve cinsel baskı vakası mıdır? Hikâye-içinde-hikâye-içinde-hikâye yoluyla oluşturulan belirsizliğin on dokuzuncu yüzyıl sonundaki bir başka ünlü örneği olan Henry James'in *Yürek Burgusu*[47] (*The Turn of the Screw*, 1898) adlı **kısa romanında,** uzak bir İngiliz köy evinde eğittiği iki çocuğun ölü hizmetkârlarla iletişimde olduğuna inanan bir mürebbiyenin anlattıklarını yeniden aktaran arkadaşının sesi olan isimsiz bir anlatıcı vardır. Tüyler ürpertici bir hayalet hikâyesi midir? Yoksa mürebbiye deli midir? Hikâyenin sonunda minik Miles'ın kalbi durduğunda, bunun sorumlusu hayaletler mi yoksa mürebbiye midir? Hikâye tamamıyla muğlaktır, doğru olup olmadığı asla anlaşılamaz. Mürebbiyenin hikâyenin içindeki hikâyesini bize okuyan karakter, şahsen tanıdığı mürebbiyeyi içtenlikle överken bize yardım ediyor gözükür. Peki, biz *ona* güvenebilir miyiz?

46 *Dracula*, 307.

47 Henry James, *Yürek Burgusu* [çev. N. Aytür, İstanbul: İş Kültür, 2006].

James Hogg, *Bağışlanmış Bir Günahkârın Özel Anıları ve İtirafları* (1824)

Bu klasik gotik eserde olaylar iki ayrı bakış açısından anlatılmıştır. Romanın ilk bölümünde bir editör, ikinci bölümde okuyacağımız belgeyi, yüzyıllık bir hikâyeyi "tarihin, mahkeme kayıtlarının ve rivayetlerin" içinden öyküleyerek bir bağlama oturtur; bu, Dalcastle sülalesinin mülk sahipliğinin, en büyük oğulları George Colwan'ı George'un kardeşi ya da üvey kardeşi olan ve adalete teslim edilemeden ortadan kaybolan Robert Wringhim'ın öldürmesiyle nasıl sona erdiğinin hikâyesidir.[1] O halde, hikâyenin editörü, muhtemel katilin, romanın başlığındaki "bağışlanmış günahkâr"ın "özel anıları ve itiraflarını" okuduğumuz, bulunmuş bir elyazmasını yeniden yazar. Robert Wringhim, kendisine "artık Tanrı'nın çocuklarının arasına kabul edilmiş olan bağışlanmış biri olduğu ... ne geçmiş bir günahın, ne de ... insanların gelecekteki hareketlerinin bu hükmü değiştirmede etkili olabileceği" sözünü veren Kalvinist bir papazın adını taşır ve onun anlatısı, kendi kurtuluşuna ikna olduğu gün Gil-Martin adında gizemli bir yabancıyla nasıl tanıştığını aktarır (107). Gil-Martin ona, papazından (ve olası biyolojik babasından) öğrendiği mukadder "seçilmiş" statüsüne dair Kutsal Kitap'a mugayir bu öğretinin doğruluğunu aşılayarak ve böylece onu suç işleyip selametini tehlikeye atma olasılığından kurtararak, Wringhim'i bu tür ahlaki yasaklardan muaf olduğunu düşünmeye teşvik eder ki, bu durum dünya zevklerine düşkün (üvey olması ihtimali bulunan) kardeşini katletmesini de engelleyecektir. Okur, itirafların erken bir safhasında asıl iblisin Gil-Martin olduğunu fark eder, oysa Wringhim belki de bunu hiç fark etmeyecektir.

1 *Bağışlanmış Bir Günahkârın Özel Anıları ve İtirafları*, 89.

Robert, Gil-Martin'le mühim buluşmasından sonra anne-babasına, "Bugün sadece, daha çok nurdan bir melek olduğunu sandığım bir yabancı tanıdım" der (112). Annesinin "Öyle görünmek şeytanın en gizli hilelerinden biridir" (112) şeklindeki cevabı hemen geçiştirilir, ama okur, Wringhim'in göremediği şeyi görür: Bu romanda görüntüler hiçbir şey için güvenilir bir rehber değildir, kendi kurtuluşundan emin olduğu, kendi lanetlenişini garantilediği anda bile. O zaman Wringhim'ın izahının kesinlikle güvenilmez olmasına şaşmamamız gerekir. Wringhim'in genç yaşlarında "Özellikle yalan söylemeye eğilimliydim" (102) itirafında çalan uyarı zillerini işitmesek bile, Hogg'un bize Wringhim'in görüşündeki sınırları göstermeye çalıştığından asla şüphe duymayız; mesela, komik bir biçimde, Gil-Martin'in sadık tebaa hakkındaki bahsinden, onun takma adla seyahat eden bir kraliyet üyesi olduğunu düşündüğünde olduğu gibi: "'Tebaanızın tümü Hıristiyan mı, prensim?' 'Tüm Avrupalı tebaam Hıristiyandır ya da kendilerini öyle sayarlar,' Onun Rus Çarı olduğundan, bundan sonra, kim şüphe edebilirdi ki?" (124) Böylece biz, iblisin ironik doğruyu söylediğini anlarız; kaçamak cevapları bile tam olarak yalan değildir. Kökenini açıklamayı neden reddettiği sorulduğunda, Şeytan/Gil-Martin "Anne-babam yok, bir kişi dışında, onu da ben tanımıyorum" yanıtını verir (119). Bu romanın dinî dünyasına göre, söylediği her şey *doğrudur*, ama aynı zamanda tamamen muğlaktır.

Muğlaklık *Bağışlanmış Bir Günahkâr* romanının can damarıdır ve çift söylemi, karar verilemezlikle ilgili derdini yansıtır: İyi kötüye, kurtuluş ise lanetlenmeye dönüşebilir. Gil-Martin'in kendisi bir şekil değiştiricidir, istediği herkese mükemmel bir şekilde benzeyebilir: farklı anlarda Wringhim'e benzer ("'Kardeşin olduğumu düşünüyorsun,' dedi; 'ya da ikinci kişiliğin olduğumu'" [109]); Wringhim'in katledeceği iyi papaz Blanchard'a, Blanchard'ı öldürme suçunun atılacağı masum adama ve George Colwan cinayetini üstüne atacağı Drummond'a benzer; en sonunda kendisi ölü varisin şekline bürünür. Fahişe Bell Calvert

kardeş katline tanık olmuştur ve Colwan'ı Drummond'un öldürmediğini bilir; ama pencereden katilin Drummond *olduğuna* inanan biriyle birlikte izlemektedir ve o şahit "ömrü hayatında bir adamı başkasıyla karıştırma[mıştır]" (77). Bell Calvert'ın Wringhim'i suçlayacak ve Drummond'u temize çıkaracak bir ifadeyle ortaya çıkmamasının nedeni, arkadaşı için "Onun tanıklığı benimkini bastırır" (77) diye düşünmesidir: Bağdaşmayan iki görgü tanığı ifadesi vardır ve bunlar arasında karar vermenin bir yolu yoktur.

Uygun bir biçimde, Bell Calvert'ı her şeyden önce editörün anlatısına dahil eden şey, bir özdeşlik kurma meselesidir. Bir hırsızlığın ardından, yaşlı toprak sahibinin metresi Bayan Logan, çalınan mallara ve Colwan anlamında (yoksa Calvert mı?) "C" şeklindeki değerli gümüşe sahip olan Bell Calvert aleyhinde tanık olarak çağrılır. Bayan Logan tanıklık etmeyi reddeder, çünkü Bell Calvert'ın hayatını kurtarmak ister; hizmetçisi Bessy Gillies de çalınan malları tespit etmeyi reddeder, çünkü bu romandaki her karaktere yakıştığı gibi, benzerliği özdeşlik olarak almaz:

> "Bu elbiseyi daha önce gördün mü bir düşün?"
> "Ona çok benzeyen bir tane gördüm."
> "Bir zamanlar hanımına ait olduğuna yemin edebilir misin?"
> "Hayır, üzerinde görmedikçe ve parasını ödediğini bilmedikçe edemem. Yemin konusunda çok titizimdir. *Benzemek kötü* bir kıstas. O kadar kötü ki, herhangi bir şey için zor yemin ederim." (67)

"Benzerlik" bu kitapta gerçekten de "uğursuz bir işarettir." Romanın diğer adli tahkikatında, editör bize Colwan'ın cinayet gecesinde orada bulunan kişilerin bile öncesindeki saatlerde ne gördükleri konusunda uzlaşamadıklarını söyler: Drummond'la yaptığı bir kavgayı bazıları hatırlar, bazıları hatırlamaz; bazıları bir kavga hatırlar ama neyle ilgili olduğunu hatırlamaz; hiçbiri Drummond'ın kapıya geldiğine yemin edemez, oysa hepsinin gelmiş gibi bir izlenimi vardır.

Bell Calvert "Dünyada duyularımızdan başka güvenecek hiçbir şeyimiz yok. ... Eğer onlar da bizi aldatırsa, ne yaparız?" der (77). Haklı bir noktadır, ancak bunu söyledikten hemen sonra, o ve Bayan Logan maktul George Colwan'ı görürler, cesedini de mezarlık için Bayan Logan giydirir. Ampirik bilgi, duyuların tanıklığı sahip oldukları her şeydir ama yine de gördüklerini ya da –karmaşıklığı artıracak şekilde– Bayan Logan'ın gördüğünü açıklamaya yetmez, çünkü Bell Calvert ya cinayetine tanık olduğu için ya da buna rağmen George Colwan'ı tanımamıştır. Bu yüzden Bayan Logan, Bell Calvert'ı ölü George'u görmeye sevk eder ve ardından, absürd bir şekilde onların görüşü hanın sahibesine intikal eder: Sahibe onlarla birlikte bağırır "Oydu! Oydu!" diye, oysa bağırdıklarının kim olduğu hakkında hiçbir fikri yoktur. Bayan Logan bir gerçek dünya açıklamasının peşinde, ölü adamın yeniden görünmesi hakkında "Tedirgin hayal gücümüzün bir ürünü" der (82). Halbuki sorun şudur ki, akıl sağlığıyla ilgili sorunu bir kez kabul ettiğinizde ("tedirgin hayal gücü... ürünü"), duyuların tanıklığı asla ve asla Bell'in inanmak istediği kadar tutarlı olamaz.

Bayan Logan'ın kendi görüşünü hayal gücünün bir fantezisi diyerek yok saydığı andaki bu psikolojik dönüş, bu tür çerçeveli anlatılara özgü olan yorum bölünmesiyle ilişkilidir. Bir yandan, bu bir korku hikâyesidir: Birtakım doğaüstü olaylar bir adamın sonunda şeytana kanıp belasını bulmasına yol açar; şeytan onu sonunda, "kelimelerin *iki anlama gelebildikleri* ve çok korkunç bir anlam verilmeye de müsait..." olan "kısa bir dua" ile "koruyacağını" söyler (208, vurgu bana ait). Fakat Wringhim'in anlatısının sonunda Hogg'un editörü size bu itirafı, okurdan beklediği şekliyle doğaüstü bir olaymış gibi okumanın çok saçma olacağını söylemek için geri döner: Wringhim'in anlatısı "hayal ürünü veya deli saçması" (222) olmalı. O türden bir gerçek dünya okumasını, Wringhim'in kendisinin tamamıyla dünyevi, psikolojik terimlerle izah edilebilir olan içsel bölünme duygusu destekler: Wringhim, "Ya

benim görüntümde iş yapan ikinci bir benliğim vardı ya da zaman zaman vücudum, üzerinde kontrolü olmayan ve kendi ruhumun bile hareketlerinin bilincinde olmadığı bir ruhun eline geçiyordu" diye yazar (162). Bu durumda Gil-Martin şeytan değil, Wringhim'ın kendisinin habis tarafıdır; bu yoruma göre *Bağışlanmış Bir Günahkâr* Hogg'la aynı ülkeden olan Robert Louis Stevenson'ın daha sonra *Jekyll ve Hyde*'da sunacağı psikolojik bölünme alegorisinin habercisidir.

Bu doğalcı ya da gerçek dünyacı okumadaki sorun şu ki, editörün algıları da bağışlanmış günahkârınkilerden daha güvenilir olmayabilir. En iyi durumda, editör *Rüzgârlı Tepe*'deki Lockwood gibi, tasvir ettiği dünyayı anlamaktan yoksundur; en kötü durumda, romandaki çok sayıdaki kutuplaşmanın hissettirdiği gibi, cahil değildir ama kasten körlük etmektedir. Bunlar alt kilise[2] muhalifleriyle (Wringhim'ler) üst-kilise psikoposluk taraftarları (Colwan'lar); Liberal Parti ile Muhafazakâr Parti; orta sınıf ile aristokrat değerleri; Püritenlik ve karşıtları arasındaki siyasi ve kültürel hizipleşmelerdir. Bir zamanlar hoş biri olan Arabella Calvert, Bayan Logan'a "kibirli bir zalim tüm beklenti ve umutlarını yıkmış" (59) olduğu zaman fahişeliğe nasıl başladığını anlatırken, önce yaşlı toprak sahibi Colwan'ı nasıl tarif ettiğini ("yaşlı acımasız efendiniz" ki, tanırım ama "pek iyi biri olarak değil" [60]) sonra da bu bencilce zevk peşinde koşan zalimle, editörün izahındaki iyi yaşlı oğlan arasındaki köklü farkı hatırlamalıyız. Çift bakış açısı kullanan daha eski bir romanı, "azametli iblis" Lovelace'ı anlatan Richardson'ın *Clarissa*'sını hatırlatmak konuyu uzatmak olmayacaktır. Hogg'un editörünün hep Colwan'lara karşı anlayış gösterdiğini ve kültürel açıdan Colwan'ların Richardson'ın Lovelace'ına benzediğini de (ikisi de özgür yaşayan aristokratlardır) biliyoruz.

2 "Alt kilise" ifadesi İngiltere Kilisesi'nde evanjelizmi kilise otoritesinin ve uygulamalarının üstünde tutan "low church" grubu için kullanılmıştır —*çev.notu.*

Romanın **iç içe geçmiş anlatılarından** birinde şeytana pabucunu ters giydirebilecek bir kültürün öte tarafından yazan editörümüz, Wringhim'ın anılarının tarafsız bir yorumcusu değildir.

Bizim editörü göründüğü gibi kabul etmemiz tehlikesi varsa bile, Hogg romanının sonunda ufak bir role girerek kendisini ondan tamamen uzaklaştırır. Editör ona yaklaştığında, Wringhim'ın, elyazmasının keşfedileceği cesedini kazıp çıkartırken ona yardım etmeyi doğrudan reddeder; editör ondan, Hogg'un 1 Ağustos 1823'te eski bir intiharla ilgili Edinburgh'da çıkan *Blackwood's* adlı dergiye yazdığı bir mektup yüzünden yardım istemiştir (bu mektup gerçekten yayımlanmıştır). Bu demektir ki, *Bağışlanmış Bir Günahkâr* yalnızca metinlerden (Wringhim'in basılmış itirafı ve elle yazılmış günlüğü ile editörün önce efsane, sonra mezardan çıkarma hakkındaki anlatılarından) oluşan bir metin değildir; gerçek dünyaya ait bir **yan metin**, Hogg'un gerçek hayatta bir dergiye yolladığı gerçek bir mektubu da eklenmiştir. Bunu sahicileştirici bir hareket olarak görebilir miyiz? Hayır! Aksine, editör romanın sonunda "Hogg'un mektubuna güvenilmeli mi?" diye sesli düşünür. Bir tanıdığı ona, "Ben bundan hiç şüphe etmedim. ... Fakat gerçeği Tanrı bilir! Daha önce de Hogg halka böyle ustaca yalanlar anlatmıştı biliyorsunuz ki" der (214).

Bölüm 4

KARAKTER VE ROMAN

> Zamanda bir iki saat, uzamda birkaç mil geriye doğru yolculuk yaparken, çok farklı bir karakterle tanışmak için, Vic Wilcox'u şimdilik orada bırakalım. Bana göre oldukça uygunsuz bir biçimde, karakter kavramına kendisi inanmayan bir karakter. Başka bir deyişle, (kendisinin en sevdiği ifadeyle) Rummidge Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü'nde Geçici Öğretim Üyesi Robyn Penrose, 'karakter'in, bir burjuva miti, kapitalizm ideolojisini desteklemek için yaratılan bir yanılsama olduğuna inanır.
>
> David Lodge, *İyi İş* (*Nice Work*, 1988)[1]

David Lodge'un *İyi İş* adlı eserinden alınan bu paragraf, bu bölümde incelenen iki temel meseleyi gündeme getirmektedir: zihnimizin, var olmadığını bildiğimiz varlıklara bireysellik ve gerçeklik atfetmeye eğilimli oluşu (Robyn'le, yaşayan bir kişiyle tanışır gibi "tanışınız") ve yirminci yüzyıl eleştirisinin, roman karakterine bağladığımız umutları sarsarak, onu olduğu gibi kabul edilmesi gereken değil sorgulanması gereken bir şey olarak görmesi (Robyn "karakter kavramına kendisi inanmayan bir karakter"dir). Belli ki Ian Watt (bkz. İkinci Bölüm) okumuş olan Robyn, karakterin yeni doğan kapitalist toplumun çıkarlarına hizmet etmek için on sekizinci yüzyılda icat edilen kendi kendini güdüleyici bireyin bir "yanılsama"sı olduğuna inanır; başka bir deyişle, roman insanları sadece rekabetçi, açgözlü bireyler olarak tahayyül ettiği ve ardından da bu benlik görüşünü doğal ve tartışmasız bir biçimde doğru olarak gösterdiği için, romanın

1 David Lodge, *İyi İş* [çev. Ü. Demirtepe. İstanbul: Ayrıntı, 2003], 32.

kapitalist ideolojinin hem bir ürünü hem de aktarım aracı olduğudur. Robyn'in yazarının da aynı fikirde olup olmadığı o kadar açık değildir. Lodge *Kurgu Sanatı* adlı eserinde, "Karakter, büyük bir olasılıkla romanın en önemli tek öğesidir" iddiasında bulunur ve hem başarılı bir romancı hem de seçkin bir roman incelemecisi olarak, konuya ikili bir görüş açısı getirir.[2] Başka bir deyişle (Robyn'in en sevdiği ifade, aynı zamanda benim de), Robyn gibi o da benlikle ilgili inançlarımızın kültürel ve toplumsal bir tarihi olduğunu düşünse de, karakter olmadan, Robyn'in mağrur bir şekilde sıradan bir "burjuva miti" diye kenara atıverdiği o tutarlı ve özerk benliğe inanmadan roman yazmanın nasıl mümkün olacağını da sorar.

KARAKTERİ YARATMAK VE YORUMLAMAK

Karakterin inşa edilmiş bir şey olduğuna dair en aşina olduğumuz anlamla başlamak gerekirse, özel anlatı stratejilerine dikkat etmeye başladığınızda kurmaca öznelliklerin dil yoluyla nasıl meydana getirildiklerini ya da kısaca, edebi karakterlerin nasıl *yaratıldıklarını* görmeye başlarsınız. Üçüncü Bölüm'de ele alınan türden romancılık tekniklerinin (âlim-i mutlak anlatıcı, serbest dolaylı söylem, iç monolog vb.) karakterleri nasıl "tanıdığımızı" açıkladıkları söylenebilir, ama karakterlerin öncelikle nasıl var olduklarını açıkladıklarını söylemek daha doğru olacaktır. Romancıların sergiledikleri hokkabazlık numaraları o kadar ikna edicidir ki, biz genellikle bir karakteri betimlemek için kullanılan sözcüklerin çoğunlukla sizin ve benim yaşadığımız dünyada var olan ya da olmuş bir kişiye göndermede bulunmadığı, daha ziyade o karakteri ilk defa hayata getirdiği gerçeğini unuturuz.

Özel anlatı taktiklerinin karakteri nasıl yarattığını hızlıca gözden geçirmek için, *Gurur ve Önyargı*'nın meşhur

2 David Lodge, *Kurgu Sanatı* [çev. A. Ören, Ankara: Hece, 2013], 92.

açılışında biraz soluklanalım. Romanın kadın kahramanının anne ve babası yeni taşınan zengin bir beyefendiyi ziyaret etmenin ne kadar makbul olduğunu tartışmaktadırlar (romanın ilk cümlesindeki "dünyaca kabul edilmiş bir doğru" ifadesini hatırlıyorsunuzdur herhalde?). Beş evlenmemiş kız evladın annesi olan Bayan Bennet uygun damat adayı Bay Bingley'le tanışmak için yanıp tutuşmaktadır, fakat nezaket kuralları gereği önce gönülsüz kocasının ziyaret etmesi gerekmektedir. Burada müstakbel kahraman Elizabeth ("Lizzy") Bennet ve anne-babası hakkında ne öğreniyoruz ve *nasıl* öğreniyoruz?

> "Eminim Mr. Bingley sizi gördüğüne çok sevinecek; ben de birkaç satır yazar seninle gönderirim kızların hangisini seçerse seçsin razıyım diye; ama tabii küçük kızım Lizzy'm için güzel bir şeyler eklemem lazım."
>
> "Umarım öyle bir şey yapmazsın. Lizzy ötekilerden bir nebze bile üstün değil; hatta ne Jane'in yarısı kadar güzel, ne de Lydia'nın yarısı kadar iyi huylu. Ama sen her zaman onu tutuyorsun."
>
> "Hiçbirinin aman aman bir özelliği yok," diye cevap verdi Mr. Bennet; "hepsi de başka kızlar gibi aptal ve cahiller; ama Lizzy kardeşlerinden daha zeki."
>
> "Mr. Bennet, kendi çocuklarını nasıl böyle aşağılayabiliyorsun? Canımı sıkmaktan zevk alıyorsun. Zavallı sinirlerime hiç acıman yok."
>
> "Beni yanlış anladın, hayatım. Sinirlerine büyük saygım var. Sinirlerin benim eski dostum. En az yirmi yıldır ısrarla sinirlerinden bahsetmeni dinliyorum."[3]

Görüldüğü gibi, Elizabeth Bennet burada gıyabında ve başkalarıyla ilişkili olarak betimlenmiştir: Kızların en güzelleri (Jane) ya da en neşelileri (Lydia) olmasa da, nüktedan babasının en sevdiği kızı, evlatlarının en akıllısıdır ve korkunç bir annenin de en az sevdiği kızıdır. Bir sonraki

3 Jane Austen, *Gurur ve Önyargı* [çev. H. Koç, İstanbul: İş Kültür, 2006], 4-5.

bölümde sahnede ilk görüneceği zaman, biz onu sevmeye çoktan hazırızdır. Diyalog başından sonuna, Bay Bennet'ı akıllı, eğlenceli ve sorumsuz olarak betimler, ama Bayan Bennet hakkında bize hiç iyi bir şey söylemez, asap bozukluğuyla ilgili hastalık hastası tavrını (kocasının nükteli cevabı bize alışkanlık haline gelmiş bir yakınma olduğunu söylüyor) ve Bay Bennet'ın espri yeteneğini anlamaktan aciz olduğunu (*elbette* Bay Bennet bir yabancıya hangi kızımı seçersiniz diye sormak için yazmayacaktır!) görürüz. Kısa süre sonra, Austen'ın âlim-i mutlak anlatıcısı bizim yeni anladığımız şeyi onaylayacaktır: "Mr. Bennet öylesine tuhaf bir hazırcevaplık, ince alaycılık, soğukluk ve bencillik karışımı bir adamdı ki, yirmi üç yıllık deneyim karısının onun karakterini anlamasına yetmemişti. *Karısının* huyunu anlamak daha az zordu. Anlayışı kıt, eğitimi düşük, tepkileri kestirilemez bir kadındı."[4] Burada çok sayıda karakter yaratma stratejisi görürüz: Elizabeth Bennet diğer karakterler ve onlarla ilgili hissettiklerimiz yoluyla yaratılır; Bay ve Bayan Bennet "kendi" sözleriyle hayat bulurlar ve Austen'ın aktardıklarıyla ilk izlenimlerimiz tasdik edilir. Romanın yazılma aşamasındaki adının "İlk İzlenimler" olması oldukça manidardır; bu yalnızca belirli karakterlerle ilgili bir roman değil, aynı zamanda karakteri önümüze sunulanlardan nasıl *çıkardığımızla* ilgili bir romandır.

Dolayısıyla âlim-i mutlak anlatıcı karakterini hayal edilebilir bir kişinin güvenilir bir özeti diye düşündüğümüz şeyi kullanarak yaratırken, diyalog ise tıpkı serbest dolaylı söylem, iç monolog, birinci şahıslı anlatı vb. gibi öznel düşünce ve değerleri temsil eder ve okurdan bunların "arkasında" bir insan bilinci olduğunu anlamasını ister. Bu kişilik yaratma tekniklerinin tarihsel koşullara bağlı olduğunu ve bir kültürü daha iyi anlamayı, kurmaca bir insanı düşleme biçimine bakarak öğrenebileceğimizi gör-

4 Jane Austen, *Gurur ve Önyargı*, 5.

mek önemlidir. Örneğin âlim-i mutlak anlatının sunduğu bir karakter özeti, tanımı gereği, benliğin çözümlenebilir olduğunu kabul eder; Austen'ın kuşkusuz karmaşık olan karakterleri bile genelde özetlenebilir. Buna karşılık, psikanalizin yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkışı tutarlı, bütünlüklü birey fikrine bir tehdit oluşturur, kişinin tutarlılığına ve şeffaflığına olan her türlü inancı eritir; edebiyatta **modernizm** de aynı şeyi kurmaca karaktere yapmaktadır. Nitekim Virginia Woolf kendi kuşağının edebiyatının okura zorluk çıkarmasının nedeninin, ilk defa "psikolojinin karanlık noktalarını" araştırmaya çalışması olduğunu, bunun yeni kurmaca teknikleri gerektiren ve üreten bir proje olduğunu savunur.[5] Ona göre, insan zihnini baştan yeniden görmek demek, eski karakter tasviri uzlaşımlarını reddetmek demekti ki, bunlar roman okumayı kolaylaştıran (uzlaşımlarla ilgili sorun aşinalıkları yüzünden uzlaşım *olduklarının* unutulmasıdır) ama sonuçta, belgelemeyi hedefledikleri insan deneyimini tahrif eden alışkanlıklardı.

Woolf, VII. Edward döneminin çok satan romancılarından Arnold Bennett ile tartıştığı "Bay Bennett ve Bayan Brown" ("Mr. Bennett and Mrs. Brown") başlıklı meşhur yazısında, **gerçekçi** romanlardaki kurmaca kişilerin basmakalıp ürünler olduğunu, bizim için benliği oluşturan unsurlarla artık örtüşmediğini öne sürmüştür. Burada "Bayan Brown" adında bir karakter yaratır; bu karakter trende görülen bir yabancı hakkında bir dizi spekülasyondur:

> Onlara [VII. Edward dönemi gerçekçilerine] sordum –onlar benim büyüğüm ve benden ilerideler–: Bu kadının karakterini betimlemeye nasıl başlayayım? Şu cevabı verdiler: "Babasının Harrogate'de bir dükkân işlettiğini söyleyerek başla. Kirayı belirle. 1878 yılında tezgâhtarlara ne kadar maaş verildiğini tam olarak öğren. Annesinin neden öl-

5 Virginia Woolf, "Modern Fiction", *The Virginia Woolf Reader* içinde, haz. Mitchell A. Leaska, San Diego: Harcourt, 1984, 290.

> düğünü keşfet. Kanseri tasvir et. Pamuklu bezi tasvir et. Tasvir et de tasvir et..." Sonunda "Durun! Durun!" diye haykırdım. Bunu söylediğime üzgünüm ama o çirkin, o kullanışsız, o alakasız şeyi camdan dışarı fırlattım çünkü biliyorum ki eğer kanseri ve pamuklu bezi tasvir etmeye başlarsam, şu benim tutulduğum ama size anlatmanın bir yolunu bulamadığım görüntü, yani benim Bayan Brown'ım hissizleşecek, lekelenecek ve sonsuza dek yitip gidecek.
>
> Edward döneminin araçlarının bizim için doğru araçlar olmadığını söylerken kastettiğim bu. Onlar eşyaların malzemelerine inanılmaz bir önem verdiler. Bize içinde yaşayan insanları çıkarsayabileceğimiz umuduyla bir ev verdiler. Onlara hak ettiklerini sunmak için evi daha yaşamaya değer kıldılar. Fakat eğer romanların öncelikle insanları ve ancak ondan sonra o insanların yaşadıkları evleri konu aldığına inanıyorsanız, romana başlamak için yanlış bir yoldur bu.[6]

Woolf'un itirazı, gerçekçi romancıların bir karakteri ancak toplumsal, maddi ve ekonomik ayrıntıları birleştirerek (içinde nasıl bir insanın yaşadığını anlayabileceğimiz bir ev hayal ederek) yaratabildikleri ve bu şekilde, iç yaşamı, dünyanın içeriden nasıl göründüğünü hafife alarak insan zihnini yanlış aktardıkları şeklindedir.

Elbette, Woolf'un kendi kurmaca eserleri bunun tersini yapar ve karakteri günlük hayatının içinde ne gördüğünü, ne hissettiğini ve ne düşündüğünü tekrarlayarak oluşturmasıyla ünlüdür. Romancı ve eleştirmen Robert Liddell, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki karakter yaratma yöntemleri arasındaki farkı tam olarak belirlemek amacıyla, Austen'ın karakterlerini arkadaşlarımızı tanıdığımız kadar tanıdığımızı, Woolf'unkileriyse kendimizi tanıdığımız kadar tanıdığımızı öne sürer: Woolf'a ait bir karakteri özetlemek *kendi* karakterinizi özetlemek kadar zor-

6 Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", *The Virginia Woolf Reader* içinde, 207-8.

dur, çünkü özetleyemeyecek kadar yakınsınızdır.[7] Woolf *Jacob'un Odası* (*Jacob's Room*, 1922) adlı romanında, "İnsanları bir kalemde özetlemeye çalışmanın yararı yok" diye yazar; hatta *Mrs. Dalloway*'de daha da ileri gidecek ve bir kişiyi özetlemek sadece imkânsız değil, istenmeyen de bir şeydir diyecektir: Clarissa'nın kendisi ya da bir başkası için "şöyleyim böyleyim" demeyeceğini iddia ederken yazarı adına konuştuğu neredeyse kesindir.[8]

Biz de Woolf gibi psikanaliz devriminden sonra yaşadığımız için, iç yaşamın gerçek yaşam olduğunu düşünebilir, hatta dış koşullardansa iç bilince odaklanmanın önceki romanların başardığından "daha doğru" bir karakter görüşü sunacağını düşünmeye meyledebiliriz. Bununla birlikte, Woolf'un romancı olarak uygulamalarının manifestoları kadar katı ve uzlaşmaz olmadığını görmek hiç de şaşırtıcı değildir: Ne de olsa, tamamen çıplak bir öznellik, fiziksel şartlara hiçbir şekilde bağlı olmayan ya da onlar tarafından belirlenmeyen bir benlik hayal etmek neredeyse olanaksızdır. Örneğin *Mrs. Dalloway*'i okurken, zenginliğin ve sınıfın bir politikacının ev hanımı karısı ile bu kadından farklı olarak baskıcı bir toplumun beklentileriyle uzlaşmayı reddeden savaş mağduru bir gazinin hikâyesini okuma tarzımız açısından ne derece önemli olduğunu *görmemek* zor olacaktır. (Nitekim Woolf güncesinde *Mrs. Dalloway*'deki amacının *toplumsal* sistemi en yoğun işleyişi içinde göstermek olduğunu yazar.)

Fakat Woolf'un uzak tutmaya çalıştığı şey, bizim, tıpkı gerçek hayatta yapmak zorunda olduğumuz gibi, tamamen diğer insanların "dış tarafları" temelindeki okuma alışkanlığımızdı. Henry James'in *Bir Kadının Portresi* (*The Portrait of a Lady*, 1881) adlı eserinde pişkin Madame Mer-

7 Robert Liddell, *A Treatise on the Novel*, Londra: Jonathan Cape, 1947, 93.

8 Virginia Woolf, *Jacob'un Odası* [çev. F. Özgüven, İstanbul: İletişim, 2001], 34; Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* [çev. T. Uyar İstanbul: İletişim, 2003], 14.

le genç Isabel Archer'a, "Tek başına soyutlanmış bir adam ya da kadın bulamazsın; her birimiz birtakım eklentilerden oluşan kümeleriz" der:

> "Biz 'kendimiz' neyiz? İnsanın ben'i nerede başlar? Nerede biter? Benlik, bizim olan her şeye doğru taşar – ve sonra gene akıp bize gelir. Benim büyük bir parçamın, üstüme giymek için seçtiklerimde olduğunu biliyorum. Nesnelere büyük saygım vardır. Biz –başkalarına– kendimizi nasıl anlatıyorsak oyuz; insanın evi, eşyası, giysileri, okuduğu kitaplar, kimlerle dostluk ettiği, bunlar hep bir şeyler anlatır."[9]

Mrs. Dalloway'in Westminster'daki evi, Bayan Ramsay'in *Deniz Feneri*'nde bekçinin oğluna ördüğü kahverengi çorap: "Bunlar hep bir şeyler anlatır." James'in kültürlü, zarif ve tümüyle fesat Madame Merle karakterinin hıyaneti, Isabel Archer'ın sonradan dehşet içinde yeniden kuracağı kişiden oldukça farklı bir benliği "anlatma" becerisinden gelmektedir; öte yandan onun yorumları, karakteri gerçek hayatta değerlendiren okurun durumunu etkili bir biçimde yansıtmaktadır: Bizim benlik dediğimiz şey, dolaylı olarak dış yüzün "arkasında" ya da "içerisinde" var olduğunu tahmin ettiğimiz benliğin *dışavurumu* ya da tercümesidir. Öyle ironiktir ki, romanın "hayata sadakat" arayışıyla yaptığı gerçekçilikten en uzak şey, karakterlerin içlerini erişilebilir kılmaktır.

DÜZ/DAİRESEL, ANA/ARA, ŞEFFAF/ŞEFFAF OLMAYAN

Yazarla işbirliği içinde, sayfadaki işaretlerden bir insan öznelliği çıkarırken yarattığımız kurmaca zihin az çok karmaşık olabilir. Bu karmaşıklık derecelerine dair değerlendirmelerimiz hâlâ yirminci yüzyılın başında yaşa-

9 Henry James, *Bir Kadının Portresi* [çev. Ü. Aytür. İstanbul: YKY, 1995], 212.

mış romancıların öne sürdüğü ayrımlarla şekillenir: Örneğin Henry James birinci derecede öneme sahip olan, başlı başına ilgiye değer karakterler ile "*ficelles*" adını verdiği kuklalar, yani olay örgüsünü geliştirmek ya da ana karaktere ışık tutmak amacıyla yazılmış araçsal karakterleri birbirinden ayırmıştır. Bundan daha meşhur bir ayrım, E. M. Forster tarafından *Roman Sanatı* (*Aspects of the Novel*, 1927) adlı eserde türetilen **"düz" karakter** ve **"dairesel" karakter** ayrımıdır. Bu kitapta Forster düz karakterleri tek bir niteliği olan ve romanın içinde değişmeyen; dairesel karakterleri ise, metin ilerledikçe gelişen, değişen ve şaşırtıcı şekilde davranan karakterler olarak tanımlar.[10] *Gurur ve Önyargı* örneğine dönecek olursak, Bayan Bennet düz bir karakterdir, kızı Elizabeth ise (başlangıçta adeta romanın başlığındaki "Önyargı"nın ete kemiğe bürünmüş hali olarak "düz" bir karakter gibi görünse de) hızlı bir biçimde "dairesel" bir karakter olur. Peki ya Bay Bennet? Aslında Austen'ı bu kadar ilginç bir örnek haline getiren, kolayca sınıflandırılamayacak pek çok karakter yaratmış olmasıdır. Bay Bennet daha Austen'ın özetinde bile karmaşık görünür ("öylesine tuhaf bir hazırcevaplık, ince alaycılık, soğukluk ve bencillik karışımı bir adamdı ki"). Roman ilerledikçe, çekici ama sorumsuz bir babaya doğru "düzleşiyor" görünür, aynlığının sonuçlarıyla yüzleşmeye zorlandığında ise "dairesel" hale gelir (vardığı yanlış kararı uygulamasına engel olunmayınca, en küçük kız Bennet hepsini neredeyse perişan eder).

Düz ve dairesel kategorilerinin ihtiyatlı kullanılmasının önemli bir nedeni de Forster'ın kendisinin bile bu kategorileri kesin tanımlayıcı olarak görmemesidir: Aslında, bu ayrımın istikrarsızlığını göstermek için o da Austen'a başvurmuştur (*Mansfield Park*'tan verdiği örnekte, Lady Bertram sadece tek bir cümle içinde düzden dairesele, sonra yine

10 E. M. Forster, *Aspects of The Novel*, Orlando: Harcourt, 1955, 67. [Türkçesi: *Roman Sanatı*, çev. Ü. Aytür, İstanbul: Adam, 1982.]

düze geçer!). Bu çoğu zaman, yalnızca anlatıdaki vurguya dair bir sorundur: Toplumsal bir panorama sunan Fransız gerçekçi Balzac'ın romanlarında, bir romanda "dairesel" olan bir karakter diğerinde "düz" olabilir; hatta Woolf'un romanlarında bile (sonuçta, Woolf "yuvarlak" karakterlerin örnek yazarı olarak görülebilir) Mrs. Dalloway'in ilk çıkışına baktığınızda, aynı olgunun iş başında olduğunu görebilirsiniz. Clarissa Dalloway romana adını veren, karmaşık kadın kahramandır, ama kurmaca yaşamı aslında, Woolf'un çıkış romanı olan *Dışa Yolculuk*'ta[11] (*The Voyage Out*, 1915) bir yan karakter, sosyeteden narin, züppe tavırlı bir ev sahibesi olarak başlamıştır; o romanda Woolf'un amacı romanın genç kahramanı Rachel Vinrace'e karşı bir anti-rol modeli, olumsuz bir emsal oluşturmaktır. Eleştirmenler çok uzun zaman "düz ve dairesel" ayrımıyla ilgili tereddütte kalmış, ama çok yakın geçmişte James Wood, alışılagelmiş düz/dairesel ve derin/sığ gibi uzamsal metaforların şeffaflık metaforuyla değiştirilmesi gerektiğini öne sürmüştür: Bazı karakterlerin içyüzü diğerlerine göre daha kolayca görülebilir (eski "düz" ya da yan karakterler gibi); oysa bazı karakterler o kadar şeffaf değildir ("dairesel" ya da ana karakter).[12] Bana öyle geliyor ki bu ayrım bazı yazarlara diğerlerine kıyasla daha iyi uyuyor: Mesela karakteristik anlatısı ve ahlaki konuları, gizemlerin duygudaşlık kurularak dağıtılması ya da insanların neyi neden yaptıklarının açıklanması yönünde olan George Eliot'a kıyasla, başkarakterleri, özellikle de kadın olanlar, alışılmadık bir biçimde esrarengiz kalabilen Henry James'i okurken daha yararlıdır.

Düz ve dairesel (ya da şeffaf ve şeffaf olmayan) karakterler arasındaki ayrım, okura roman içindeki karakterlerin *işleviyle* ilgili sorulara odaklanmasında yardımcı

11 Virginia Woolf, *Dışa Yolculuk* [çev. Z. Mercan, İstanbul: İletişim, 2008].

12 James Wood, *How Fiction Works*, New York: Farrar, Straus, & Giroux, 2008, 129.

olduğu için potansiyel açıdan verimlidir. Eğer karakterin kafası karışıksa, hatta kendisi kafa karıştırıcıysa, muhtemelen yazara, insan motivasyonunun karmaşıklıklarını toplumsal ve psikolojik yönden inanılır bir biçimde keşfetme imkânı sağlayan türde bir karakterle ("dairesel", "şeffaf olmayan") karşı karşıyayız demektir. Eliot ve James'e dönersek, neden George Eliot'ın hırslı Dr. Lydgate'i *Middlemarch*'ta farkında olmadan kendi kariyerini mahveder? Ve neden *Bir Kadının Portresi*'nin sonunda, Isabel Archer hayatını berbat eden adama döner? Buna karşılık, eğer bir karakter, klişeye uygun biçimde, tek boyutluysa, orada olmasının başka bir nedeni olmalıdır. Bu karakter hangi kavram ya da niteliği temsil eder ve neden bir bütün olarak roman için çok önemlidir? Bu karakter olay örgüsünü nasıl geliştirir? Bu karakter romanın başkarakterine nasıl yansır? Farklı karakter oluşturma biçimlerinin hizmet ettiği amaçları birbirinden ayırmak, bizi bir romanın yapısı, hedefleri ve dünya görüşüyle ilgili daha derinden düşünmeye iten sorular sordurabildiği için yararlı olabilir, yeter ki bu ayrımlar değerlendirici değil (bir romanı düz karakterin kötü, dairesel karakterin iyi olduğu ön kabulüyle okumak en kötü okuma biçimidir) betimleyici olarak ve işe yaramadıkları noktalar göz önünde bulundurularak (bunlar 1927'de icat edilmiş kategorilerdir, kurmaca karakterle ilgili evrensel gerçekler değil) ya da kısaca, analizin sonucu değil başlangıç noktası olarak kullanılsın.

METİN OLARAK KARAKTER

Belki de yüzey ve derinlik metaforlarına bu kadar esir olmamızın nedeni, yazmayla ilgili kökenleri olan "karakter" sözcüğünün yazma, sembolizm, göstergeler ve anlamlarla ilgili ayrılmaz çağrışımlara sahip olmasıdır. Etimolojik açıdan karakter (Yunanca kazınmış bir işaret olan *kharakter*'den gelir) yorumlanması gereken, bir şeyi temsil ettiği düşünülmesi beklenen şeydir (tipogra-

fik "karakterler"den söz ettiğimiz zaman sözcüğü bu çok daha eski anlamıyla kullanırız). Deidre Lynch on sekizinci yüzyıl edebiyatına dair etkileyici çalışmasında, karakterin bu eski yan anlamlarını, evvela onları aslında nasıl unuttuğumuzu açıklamak için yeniden gündeme getirir: "Uzun on sekizinci yüzyılda, bireyci, psikolojik anlamlar İngiliz yazarlarına ve okurlarına doğal görünmüyordu. Bize de böyle doğal görünmüyor"der.[13] Lynch'e göre, karakteri karmaşık bir bireysellik olarak okuma alışkanlığımız romanla birlikte doğmuştur ve bu alışkanlık okurlara, kendi bireysellikleriyle ve kurmaca karakterlerin bireyselliğini fark etmeye yönelik incelikli becerileriyle iftihar ederek "kültürel sermaye" (saygınlık) kazanma imkânı sunmuştur.

Çok sayıda roman "karakter"in metin olarak bu eski anlamlarını aleni olarak hatırlatır ve bizden, bir karakterin aktif olarak okunması ve yorumlanması gereken bir varlık olduğunu unutmamamızı ister. James'in *Güvercinin Kanatları* (*The Wings of the Dove*, 1902) adlı romanında, Merton Densher güzel ve uğursuz Kate Croy'a "Tanışılan diğer kadınlar –evvelce okunmuş kitaplardan başka ne ki onlar? Sen bilinmeyen, görülmemiş kitaplardan oluşan koca bir kütüphanesin" der; bu arada Kate ona, sanki karşısındaki bir kılavuz kitapmış gibi bakmaktadır.[14] Olmadıkları şeylermiş gibi görünen insanlarla ilgili bu romanda (Densher ve Kate, onun parasını alıp evlenmek umuduyla, ölmekte olan bir kadın vârisin âşığı ve en iyi arkadaşı kılığına girerler) komplocular birbirlerini okurun onları gördüğü gibi, yani çözülecek bulmacalar, deşifre edilecek metinler olarak görür. George Eliot ise, daha oyunbaz bir şekilde, buna benzer zorlu bir görevi bize, *Kıyıdaki Değirmen*'de

13 Deidre Shauna Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, 9.

14 Henry James, *Güvercinin Kanatları* [çev. R. Hakmen. İstanbul: İş Kültür, 2008], 295-96.

(*The Mill on the Floss*, 1860) kadın kahramanın kendi kendine zarar veren babası Bay Tulliver müstakbel düşmanı Bay Wakem'le karşılaştığında verir:

> Mr. Wakem'ı şimdiye kadar görmediniz. Herhalde onun değirmencinin kafasındaki hayale ya da portreye uyup uymadığını da merak ediyorsunuz? Wakem, genel olarak dürüst insanların ve özel olarak Mr. Tulliver'in, hilekar, amansız düşmanı mıydı? Gerçekten ahlaksızın biri miydi o?
>
> Fakat bu konuda kesin bir karar vermek için Wakem'a bir göz atmak da yetmez. İnsanın yüzündeki gölgelerle çizgiler de diğer sembollere benzerler. Elinizde anahtar olmadıkça bunları okuyamazsınız. A priori olarak, Wakem'ın gömleğinin sert yakasının biçiminde ne kadar ahlaksızlık gizliyse, avukatın Mr. Tulliver'i o kadar çok sinirlendiren gaga burnunun biçiminde de o kadar ahlaksızlık vardı. Fakat Wakem'ın ahlaksızlığı kesin şekilde tesbit edildikten sonra bu yaka ve bu burun da iblisçe bir anlam taşımaya başlayabilirdi.[15]

Yüzün bir metin haline geleceğinin ve okunabileceğinin düşünülmesi, onu önyargılı yanlış okumaya ve geçmişe dönük kesin bilgilerin yanlışlığına açık hale getirir; Bay Wakem alçakça davrandığında, alçaklığı özelliklerinde "aktarılacaktır". Kendini doğrulayan bir kehanetle, bir adam diğerini, sadece tetkik ettiği öfkeli şeyin ona kötü davranarak karşılık vermesini garanti etmek için, zalim karakterinin belirtilerini arayarak okur.

Belki de romancılara özgü karakterlerin en tanınan yazarı olan Charles Dickens, sürekli olarak karakterin metinselliğiyle ilgili numaralar yapmıştır. Bir karakterin ne *olduğu*, tamamen onun üzerinden yazılabilir, ama bu, karakteri nasıl okumayı bildiğimiz anlamına gelmez. İşte kendisinin tarihsel romanı *İki Şehrin Hikâyesi*'ndeki (*A Tale of Two Cities*, 1859) banka ulağının ilk tasviri; bu-

15 George Eliot, *Kıyıdaki Değirmen* [çev. G. Suveren, İstanbul: Altın, 1970], 283-4.

rada, bir adamın "hayata geri çağrıldığı" şifreli mesajını iletmesi istendiğinde, ne yapacağını bilemez:

> Götüreceği haber kafasını öyle bulandırmıştı ki birkaç kez şapkasını çıkarıp kafasını kaşımak zorunda kaldı. Azıcık seyrelmiş tepesi dışında, fırça gibi kara saçları vardı. Darmadağınık duruyor, neredeyse yassı burnunun üzerine dökülüyorlardı. Kafadan çok dikenli bir çalıya benziyordu. Ülkenin en iyi engelli koşucularının bile bu çalıdan ürkeceği apaçıktı.[16]

Esrarengiz "hayata geri çağrılma" mesajı kısa süre sonra açıklanacaktır: Bir siyasi mahkûmun on sekiz yıl hapisten sonra gizlice serbest bırakılacağı anlamına gelmektedir. Bu paragraftaki diğer gizem, yani Jerry Cruncher'ın bu mesaj karşısında neden bu kadar afalladığı, daha başka bir şifre çözüldüğünde açıklanacaktır: Onun tümüyle acayip fizyonomisi. Saçının kilise mezarlığındaki görüntüsü ("dikenli bir çalı") öncelikle onun geceleri yaptığı mezar soyguncuğuna ("ölüleri diriltmece") ve ikinci olarak, canilerin sivri uçlu hapishane parmaklıklarında yarılmış kafalarının dehşet verici bir biçimde sergilenmesine gönderme yapmaktadır. Bedenlerin "hayata geri çağrıldığı" düşüncesinin onu çok endişelendirmesi boşuna değildir! Hem suçu hem de muhtemel cezası açıkça görünür haldedir, ama okur bunları henüz yorumlayamaz. Elbette, Dickens'a aşina olan herkes onun fizyonomiyi bir karakter yaratma aracı olarak kullandığı diğer örnekleri hatırlayacaktır, ama *İki Şehrin Hikâyesi* iki adamın salt fiziki benzerliğine dayanmaktadır: Vicdan azabı içindeki Fransız aristokrat Charles Darnay ile giyotinde yerini alarak şimdiye kadar yaptıklarından çok daha iyi bir şey yapan ahlaksız İngiliz avukat. Roman, mizahını tam olarak göründükleri gibi olan karakterlerden, duygulandırma gücünü ise göründüklerinden daha fazlası olduklarını

16 Charles Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi* [çev. F. Elioğlu, İstanbul: Oda, 2004], 13.

kanıtlayan karakterlerden türetmektedir.

Karakterin bir kişi ve bir metin olarak iki anlamı arasındaki ilişkiye dair son bir örnek, *Büyük Umutlar*'ın açılışındaki aydınlatıcı şakadan verilebilir. Pip az önce kendini bir yetim olarak tanıtmıştır:

> Babamla anamın kendilerini de, resimlerini de görmemiş olduğum için (çünkü daha o çağda fotoğraf icat olunmamıştı) onları gözümün önünde canlandırdığım zaman beliren ve mantıkla zerrece ilişkisi olmayan görüntüler mezar taşlarının esinleriydi. Taşının üstündeki harflerin biçimlerine baka baka babam tıkız, tıknaz yapılı, esmer bir adammış gibilerden bir garip inanca kapılmıştım. '*Ve Georgiana yukarıda adı geçenin karısı*' diyen cümlenin yazılışıyla akışındansa annemin çilli, hastalıklı, mıymıntı bir kadın olduğu gibi çocukça bir sonuç çıkarmıştım.[17]

Genç Pip "karakter"in iki anlamını bir araya getirir: Anne ve babasının mezar taşlarındaki *karakterlerden* onların *karakterlerini* çıkartır. Burada karakterin kaygı verici bir biçimde eksik olan üçüncü anlamını fark ederiz: Birisini "kötü karakterli" ya da "iyi karakterli" diye tarif ettiğiniz zaman ya da birisine "karakter referansı" yazdığınızda kastettiğiniz, kabaca ahlaki iç dünyası anlamındaki karakter. Bu yalancı ve sahtekârlarla dolu hikâyede, dış görünüşlerin ötesini okuyamaması Pip'in felaketi olacaktır.

Pip'in metinden karakterler hakkında çıkarımda bulunması, önemli bir manada onu herhangi bir roman okurunun yerine koyar. Şüphesiz, muhakemelerimizi kelimenin tam anlamıyla harf tipine dayandırmıyoruz (umarız), ama yine de karakterlerin metinsel varlıklar, özdeşim kurulacak ya da katı bir şekilde eleştirilecek farazi kişiler olmanın yanında, yorumlanacak sözcükler olduğunun bilincinde olmalıyız. Yirminci yüzyıldaki eleştirel yaklaşımlar, okurları karakterlere karşı duygusal ve akla aykırı olduğunu düşündükleri bağlılıktan koparmak için, bize

17 *Büyük Umutlar*, 7.

karakterin esasen metinsel statüsünü hatırlatmayı önemser. Karakterlerin duygusal ve ahlaki (iddiaya göre edebi bakış açısından, alakasız) yönelimleriyle değil, içinde yer aldıkları romanlardaki işlevsel ve yapısal statüleriyle ilgilenmemiz gerektiğini öne sürerler. Ya da, eleştirmen Joel Weinsheimer'in unutulmaz bir biçimde ifade ettiği gibi, "Emma Woodhouse bir kadın değildir, sanki kadınmış gibi tarif edilmesi de gerekmez."[18] Belki söylemeye bile gerek yok, bir romandaki karakterler gerçekten insan olmak zorunda değildir: *Black Beauty* (1877) ve *Watership Down* (1972) gibi çocuk klasiklerini ya da Charles Johnstone'un *Chrysal, or The Adventures of a Guinea* (1760-5) adlı eserleri gibi, bir nesnenin başından geçenleri takip eden on sekizinci yüzyıl kurmacasındaki şu tuhaf alttürü düşünün. Her şeye rağmen, bir insan karakterinkine benzer psikolojik tepkiler dikkate alındığında, kurmaca hayvanlara ve canlandırılmış nesnelere açıkça insani nitelikler yüklenmektedir. Weinsheimer'ın Austen'ın tapılası kadın kahramanı için şok edici bir manevrayla "it"[19] zamirini kullanarak tepki göstermesinin sebebi, karakterle ilgili olarak romanın diğer sanatsal ve biçimsel özelliklerine nazaran yeterince eleştirel düşünmeme eğilimimizdir.

İŞLEV VE KİŞİ OLARAK KARAKTER

Karakterin, anlatının bir işlevi olarak statüsünü vurgulayan yorumlar genelde 1920'lerde, Sovyet eleştirmenlerin halk hikâyelerini analiz etmesiyle başladı. Vladimir Propp *Masalın Biçimbilimi*[20] (*Morphology of the Folktale*, 1928)

18 Joel Weinsheimer, "Theory of Character: *Emma*", *Poetics Today*, 1 (1979): 187.

19 "Emma Woodhouse is not a woman nor need be described as if it were." Burada eleştirmen Emma Woodhouse için, İngilizcede hayvanlar ve cansız varlıklar için kullanılan "it" zamirini kullanır —*çev.notu.*

20 Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* [çev. M. Rifat, İstanbul: İş Kültür, 2008].

adlı eserinde halk hikâyesinin kişilerini salt eylemlerine göre tanımlayarak yedi türde özetledi: Kötü adam, Hayırsever, Yardımcı, Prenses ve Babası (ikisinin işlev bakımından ayırt edilemez olduğunu düşünüyordu), Haberci, Kahraman ve Sahte Kahraman. Adları değişebilir, ama işlevleri aynı kalır. Eleştirmenler kurmaca kişilerini gerçek insanmış gibi naifçe okumak diye düşündükleri yaklaşımdan kurtulmaya çalıştıkça, roman karakterlerinin sergilediği benzer yapısal işlevlere odaklanma yaygınlaşacaktır. Alex Woloch'un yazdığı gibi, "edebi karakterleri ima edilen insanlıklarından koparmak karakter çizimi hakkında teorik bir bakış açısı için giriş biletidir"; başka bir deyişle, karakterin en sezgisel veçhesini, yani farazi insanlar olarak karakterlerle ilgili düşüncemizi sıyırıp atmadan, karakter çizimi üzerine analitik ya da soyut olarak konuşamazsınız.[21]

Kurmaca karakterleri sanki metnin dışında var olan insanlarmış gibi tartışma alışkanlığı, genellikle aşağılayıcı bir ton değişimiyle "hümanist" olarak sınıflandırılır. John Mullan roman karakteriyle ilgili akademik rahatsızlık hakkında "Kitaptaki bir 'karakterin' bir kişi olduğu yanılsamasına kapılmak, adeta eleştirel yetilerinizi kaybettiğinizi ima eder" diye yazar ve bu konuda en makul ikazı dile getiren saygın bir anlatı teorisyeninin örneğini verir: "Karakter bir insan değildir, ama insana benzer."[22] İlk bölümde iyi edebiyatın bize nasıl daha iyi yaşayacağımızı öğrettiğini düşünen Leavis'leri ele aldığımda, romanın hümanist izahıyla zaten karşılaşmış oldunuz, ama roman karakterine hümanist yaklaşımlarıyla emsal teşkil edecek eserler arasında John Bayley'in *The Characters of Love* (1960) ve W. J. Harvey'in *Character and the Novel*

21 Alex Woloch, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton: Princeton University Press, 2003, 15.

22 John Mullan, *How Novels Work*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 79.

(1965) adlı eserleri özellikle zikredilmelidir. Onların insan özgürlüğü, özerkliği ve olanakları hakkındaki görüşleri (tıpkı daha önce sorduğum, James'in Isabel Archer'ı ve Eliot'ın Dr. Lydgate'inin neden bu şekilde davrandığı soruları gibi), yapısalcı bir eleştirmene son derece gereksiz, hatta cahilce gelecektir.

Dolayısıyla karakter meselesi modern eleştirmenleri bir müddet kutuplaştırmıştır: Bir yanda adlarının çağrıştırdığı gibi, romanın gayrişahsi yapısal nitelikleriyle ilgilenen yapısalcı eleştirmenler; diğer yanda ise edebiyatın "**mimetik**", yani gerçeği taklit eden niteliklerine odaklanan hümanist eleştirmenler vardır. Yapısalcı grup için karakterler sadece anlatının işlevlerinden biridir; diğerine göre ise, karakterlerden insanların akla yatkın taklitleri olarak bahsedilebilir. En uç halleriyle düşünülünce, her iki görüş de muhtemelen aynı derecede itici olur: Etkileyici derecede özenli olsalar da, yapısalcı ve biçimci eleştirinin soğuk sınıflandırmaları, romana psikolojik, kültürel ve tarihsel olan insani içeriği nedeniyle kapılan okur için fazla bir şey ifade etmez; öte taraftan, karakterin hümanist açıklaması kurmacanın duygusal mükâfatları konusunda daha hassas olsa da, sonuçta, edebiyatın hayat değil sanat olduğu, tanrı vergisi değil insan tarafından yapılmış olduğu noktalarını atlama riski taşır. Eğer W. J. Harvey'in görünüşte oldukça anlayışlı olan "Büyük romanların çoğu karakterin niteliklerini açığa vurmak ve keşfetmek için vardır" şeklindeki hümanist iddiasını ciddiye alırsak, kendimizi karmaşık bir biçimde çözümleyici olmak yerine, tuhaf bir şekilde betimleyici (roman bir karakteri nasıl "açığa vurur ve keşfeder") ve değerlendirici ("*büyük* romanların çoğu...") olmayan bir eleştiri türüne adanmış bulabiliriz.[23]

23 W. J. Harvey, *Character and the Novel*, Londra: Chatto & Windus, 1965, 23.

Hem işlevselci hem de hümanist yaklaşımlardan oldukça farklı bir ayrım ise yirminci yüzyıl ortalarında eleştirmen Northrop Frye tarafından roman ve romans karakterleri arasında geliştirilmiştir: Buna göre, roman karakterleri makul toplumsal varlıklar, romans karakterleri ise daha çok "psikolojik arketiplerdir ... Jung'un libidosu erkek kahramanda, animası kadın kahramanda, gölgesiyse kötü adamda yansıtılmıştır"; tutku yoğunluğu ve bir alegori işaretiyle dikkat çeken romans karakterleri, toplumsal gerçeklikten ziyade duygusal duruma benzerler.[24] Bu ayrım, örneğin Herman Melville ve Emily Brontë'nin saplantılı tipleriyle, George Eliot ve Henry James'in tamamen sosyalleşmiş ve titizlikle psikoloji kazandırılmış karakterleri hakkında aynı şekilde konuşmanın neden yakışıksız, hatta abes hissettirdiğini açıklamaya yardımcı olur. *The Ambassadors*'daki Lambert Strether normal toplumsal ve ahlaki kodlarla değerlendirilebilir; Kaptan Ahab ise basbayağı neyse odur. Gelgelelim, Frye'ın teorisinin Jungcu temelleri, belki de evrensel arketip ve temel öz fikirlerinden giderek uzaklaşan (mesela, modern eleştirmenlerin "özcü" terimini yerme amacıyla kullanmaları) bir dönemde, eleştirel değerini yitirmesine neden olmuştur. Somut anlamda en etkili olanlar karakter üzerine hümanist ve yapısalcı yaklaşımlardır.

Gelgelelim işlev olarak karakter ile gerçek kişi olarak karakter arasında katı bir seçim yapmanızın beklenmesi pes etmenize yol açabilir: *David Copperfield*'daki "Bay Micawber"ın yardımcı işlevi hakkında kişisellikten uzak bir soğuklukla yazmayı mı tercih ederdiniz, yoksa onun her zaman bir şeyler çıkacağına dair kaygısız iyimserliğini ne kadar ilham verici bulduğunuza dair duygusal bir coşkuyla mı yazmak isterdiniz? İyi haber şu ki, çoğumuz

24 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1990, 304-5 [Türkçesi: *Eleştirinin Anatomisi*, çev. H. Koçak, İstanbul: Ayrıntı, 2015].

karakterin iki versiyonunu da aynı anda aklımızda tutabildiğimizden, seçim yapmak zorunda değiliz. Böylece Bay Micawber'ın hizmet ettiği olay örgüsü işlevine katılıp, aynı zamanda onun atlattığı badireleri ciddiye alabiliriz: O aynı anda hem bir romanın ustalıklı kurmacalığının komik ve özbilinçli bir kabulü (genellikle bir şey çıkar), *hem de* kapitalist talihin rastlantısallığı üzerine daha umutsuz bir tefekkürdür (ya bir şey çıkmazsa?). Eğer romanın, Victoria döneminin ortalarındaki hayatın çok daha sevimsiz gerçeklerini telafi etmek için (pejmürde bir koca ve baba olarak Micawber) olay örgüsü aracını nasıl kullandığını düşünürseniz (bu olay örgüsünde Micawber anlatının bir aracıdır), kurmaca karakterinin yapısı hakkında biçimci ve hümanist görüşlerin birbirini dışlamasının şart olmadığını görürsünüz.

Hümanistlerle biçimciler arasındaki tartışma fazlasıyla yirminci yüzyıla ait bir ihtilaf olsa da, bizzat romancılar, karakterin rolünün hem yapısal hem duygusal, hem bir biçim hem de bir his meselesi olduğunun çoğu zaman bilincinde olmuşlardır. On sekizinci yüzyıl romancısı Tobias Smollett karakteri roman tanımının merkezine koyduğunda, *hem* romanın mimarisi *hem de* okurların icat edilmiş bu insanlara karşı geliştirdikleri bağlılıkları düşünüyordu.

> Roman, her bireysel öğenin tabi olduğu yekpare bir plan ve genel olaya istinaden, farklı gruplara yerleştirilmiş ve çeşitli tavırlarda sergilenen yaşamdan karakterleri kapsayan, geniş, dağınık bir tablodur. Fakat bu plan, dikkati çekecek, hadiseleri birleştirecek, labirentin ipucunu çözecek ve sonunda sahneyi kendi şahsi önemi sayesinde kapatacak temel bir mühim şahsiyet olmadan, uygun, olanaklı ya da başarılı bir biçimde icra edilemez.[25]

Smollett'in romanın örgütlenmesini "her bireysel öğenin tabi olduğu yekpare bir plan" olarak tarif ettiğine dikkat

25 Tobias Smollett, *Ferdinand Count Fanthom*, Oxford: Oxford University Press, 1971, 2-3.

çekmek isterim: Aslolan plandır ve "her bireysel öğe" ona "tabidir". Başkarakter "dikkati çekecek, hadiseleri birleştirecek, labirentin düğümünü çözecek ve sonunda sahneyi kendi şahsi önemi sayesinde kapatacak" bir araçtır. Demek oluyor ki, ana karakter bile esasen romanın *retorik* bir boyutudur, onu bir arada tutacak bir şeydir, fakat Smollett okurun diğer her şeyle ilgilenmesini sağlamak için ("kendi şahsi önemi sayesinde") onun gerekli olduğunu bilir.

Smollett'in başlangıçta kafa karıştırıcı bir biçimde kullandığı "karakter" sözcüğünde, bu terimin daha eski anlamlarının yol gösterici izleri gizlidir. Bir romanın "yaşamdan karakterleri kapsadığını" söylediğinde, sanırım, "Bir romanın karakter listesi gerçek dünyada karşılaştığınız bütün farklı insan türlerini içerir" gibi bir şey demek ister. Biz "karakter"in bir bireysellik meselesi olduğunu düşünsek de, aslında terim "tip"e ait yan anlamlar taşır. Bu özellikten zaten Austen'da bahsetmiştim: Fitzwilliam Darcy'nin "Gurur"una karşı Elizabeth Bennet "Önyargı"dır; Elinor Dashwood ise "Duygu" olan kız kardeşine karşı "Akıl"dır. Karakterler çoğu zaman bundan daha da kesin bir biçimde etiketlenmiş olarak karşımıza çıkarlar ve bir isim her yönüyle bir kimlik haline gelir: Richardson'ın kahramanları güzel, şehit edilen Clarissa ("en göz alıcı") ile kibirli hovarda Lovelace'ta ("sevgisiz") temsil edilen iyi ile kötünün mücadelesini düşünün. Veya Scott'ın romancılıkta isim koyma sorunu üzerine uzun bir nutukla başlayan romanının kararsız kahramanı için "Waverley" (tereddütlü) ismini seçmesi ne kadar yerindedir. Scott önsözünde kurnazca Waverley isminin "kirlenmemiş bir isim" olduğunu, "okurun bundan böyle yakıştıracağı şeyler hariç, sesinde iyi ya da kötüye dair bir şey taşımadığını" yazar: Scott bir yandan romanslarda isim koymaya yönelik beylik alışkanlıklarla ilgisi olmadığını belirtir ("kahramanca" ve "duygusal" isimleri reddettiğini söyler); diğer yandan, "Waverley" sanki birbiriyle savaşan muhalif iki taraftan hangisini seçeceğine karar vere-

meyen bir karakter için masum bir isimmiş gibi davranır.[26] Scott'ın yan karakterleri genelde müthiş betimleyici isimlere sahiptir: *Waverley*'in oyuncu listesinde tabansız Macwheeble ve düzmece vâris Inchgrabbit vardır.[27]

Karakterin "tip"e dair fikirler iletmesi (İngilizce "tip" [*type*] elbette basımla ilgili olarak bir yazma metaforudur) Forster'ın "düz" diye tanımladığı karakter türüyle ilgili olarak muhtemelen yeterince doğal görünecektir, fakat daha önceki dairesel karakter örneklerime dönecek olursak, James'in Isabel Archer'ı evlenmek için uygun genç bir hanım, bir vâris, aldatılmış bir eş, zina yapan bir kadın, Avrupa'da bir Amerikalı; Eliot'ın Lydgate'iyse hırslı bir genç doktor, mutsuz bir koca ve haksız yere şüphelenilmiş bir adamdır. Bizim okur olarak hazırlık kabilinden yapmamız gereken işin bir kısmı, karakterleri gerçek ve kurmaca tiplerle ilgili zaten bildiğimiz bir bağlama "yerleştirmek"tir, böylece belirli karakterlerin, sonuçta bizim zihnimizdeki beklentilere ne derece uyduklarını ya da bu beklentileri ne derece alt üst ettiklerini görebiliriz. Tipler ve beklentilerden yola çıkarak konuşmak, bizim bu kurmaca karakterleri gerçek yaşamdaki insanlarla ilişkili olduğu kadar, *diğer* kurmaca karakterlerle ilişkili olarak da okuduğumuzu gösterir, fakat bu tipleri ve beklentileri incelemek bize kültürel olarak oluşturulmuş ve miras kalmış kendi inançlarımız, gerçek yaşama dair içerimleri olan değerlerimiz hakkında da bir şeyler söyler: Örneğin neden "zina yapan kadın" (cinsel arzuyla ilgili geleneksel sınırları ihlal eden kadınların kınanmasını belirtmektedir) ve "hırslı genç doktor" (orta sınıfın yükselişinin tasvip edildiğini gösterir) şeklinde insan kategorileri yaratmamız gerekmiştir?

26 Sir Walter Scott, *Waverley*, Harmondsworth: Penguin, 1985, 33.

27 Bu iki ismin kelime anlamları karakterlerin özelliklerini yansıtır. Macwheeble "güçsüzleştir" anlamında *make feeble* ifadesini; Inchgrabbit ise "açgözlü ve yağmacı" anlamında *grabbing at inches* ifadesini çağrıştırır —*çev.notu.*

Başladığımız yere dönersek, Lodge'un Robyn Penrose'u nihayetinde tam da bu doğal, evrensel, ebedi ya da aşkın kategorlerden ziyade *yaratılmış*, inşa edilmiş olmaları nedeniyle gerçek dünya *kurmacaları* diye adlandırabileceğimiz inanç ve değerlerle ilgilidir. Hatırlarsanız, Robyn "karakter kavramına kendisi inanmayan bir karakter"dir. Bu yüzden:

> Robyn'e göre ... kapitalizm ve romanın temelini oluşturan benlik diye bir şey yoktur –başka deyişle, kişinin kimliğini oluşturan sınırlı, benzersiz bir ruh veya öz yoktur; sonsuz söylem ağında yalnızca bir özne konumu vardır: iktidar, seks, aile, bilim, din, şiir vb. söylemi.[28]

Sizin ya da benim birey, karakter ya da benlik diye adlandırabileceğimiz şeye, Robyn kültürün çeşitli kollarının çakıştığı bir yer anlamında "özne pozisyonu" diyecektir. Buradaki metafor siyasidir: Benliği *egemen*, kendi kaderinin efendisi ya da hanımı olarak düşünmez; benlik **ideolojik** güçlere (örneğin kültürünüzün cinsiyeti, aileyi, cinselliği, bilimi, dini ve geri kalanını nasıl anladığına) *tabidir*. Her ne kadar Robyn'in jargonu, yazarı için açıkça bir **hiciv** hedefi olsa da, Robyn'in görüşü, tam da kendi karakterinin bir orta sınıf mensubu, bir kadın, yirminci yüzyılın sonlarında yaşamış bir edebiyat eleştirmeni olarak çizilmesi (ya da dilerseniz, özne pozisyonunun) sonucu şekillenmiştir. Eğer karaktere bu şekilde bakarsanız, sadece tek bir karakteri bile istikrarlı bir biçimde analiz etmek için –bu ister Isabel Archer, ister Dr. Lydgate, hatta isterseniz Robyn Penrose'un kendisi olsun– karakterin çok ötesine geçip, onu oluşturan kültürel güçleri anlamaya yönelmek gerektiğini görürsünüz.

28 David Lodge, *İyi İş*, 33.

Nathaniel Hawthorne, *Kızıl Harf* (1850)

> Bu kızıl paçavra -çünkü aradan geçen zaman, yıpranma ve sanattan anlamayan bir güve onu neredeyse paçavraya indirgemişti- dikkatle incelendiğinde bir harf şeklini alıyordu. Bu, büyük A harfiydi.
>
> Nathaniel Hawthorne, *Kızıl Harf*
> (*The Scarlet Letter*, 1850)[1]

Hawthorne *Kızıl Harf*'in çerçeve hikâyesinde bir bohça bulur, üzerinde "A" harfi diye okuduğu bir işleme olan bir nakış parçası ve çalıştığı Gümrük Dairesi'nde ondan önce çalışan kişinin o "karakteri" yaratan ve giyen bir kadınla ilgili yazdığı kısa bir metin vardır bu bohçanın içinde. A *karakteriyle* başlayarak, Hawthorne bize edebi karakterin, kurmaca kişinin temellerinin yazılı ve yorumlanabilir olanda olduğunu hatırlatır. *Kızıl Harf* romanı hiçbir zaman unutulmayacak Hester Prynne adlı *bir* karakter hakkındadır, ama aynı zamanda, karakterin ne anlama geldiğiyle de ilgili bir romandır.

Gümrük Dairesi'yle ilgili uzun önsöz "karakter"in birçok anlamından ilkini sunar. Günlük konuşmada "karakter", toplumda gözle görülen eksantrik, acayip bir kişiliktir ve önsöz, Hawthorne'un birlikte çalıştığı, içlerinde bütün ailesini kaybetmiş ama mutlu mutlu domuz gibi yemekten başka bir şey düşünmeyen bir adamın da olduğu tuhaf kişilerin bir tasviri, "Gümrük Dairesi'nden portreler sergisi" (51) halini alır. Bunlar hakikaten konuşma dilindeki "karakterler"dir. Karakterin bu ilk anlamı mühimdir, çünkü anlatıcı başlangıçta, Hester Prynne'i bu türden bir karakter olarak hayal eder. Yazdığı eski nottan hikâyenin anahatlarını öğrendiğimiz Surveyor Pue'ya göre, Hester

1 Nathaniel Hawthorne, *Kızıl Harf* [çev. A. Azeri, İstanbul: Bordo Siyah, 2004], 65.

kendi zümresi içinde hayırsever işleriyle tanınan bir kadındır: "Her konuda, özellikle de aşk meşk meselelerinde tavsiyeler vererek elinden gelen iyiliği ardına koymamayı âdet edinmişti ve bu sayede, böyle eğilimlere sahip her kişinin başına gelmesinin kaçınılmaz olduğu gibi, birçok insandan ancak bir meleğe gösterilecek saygıyı görmüş"tü. Hawthorne burada duygusuzca araya girer: "Ama sanırım diğerleri tarafından her işe burnunu sokan biri ve bir baş belası olarak algılanmıştı" (66). Burada iki şey önem taşır: Birincisi, "karakter"in ("bir karakter" olmanın) nasıl ikircikli bir *toplumsal* rol içerdiğidir, çünkü zümrenizin sizi tanımasına dayandığı gibi, aynı zamanda o toplum içindeki tuhaflığınızı da belirtir (zaten hem toplumdan dışlanan hem de vazgeçilmez olan Hester'ı anlatan *Kızıl Harf* tam da bu ikilik hakkında bir romandır); ikincisi, o role farklı açılardan nasıl bakılabileceğidir; çünkü Surveyor Pue, Hester'ın koruyup kollayan bir melek olarak kutsanmış olması gerektiğini düşünse de, Hawthorne insanların ona rahatsız edici bir işgüzar diyerek kızmış olabileceğini de tahmin eder.

Çift bakış açısı (bir şeyin göründüğünün tam tersi şekilde yorumlanabilmesi) doğrudan doğruya Hester'ın hikâyesinin merkezine oturur. Ana hikâyenin açılış bölümlerinde halkın önünde teşhir edilmek üzere darağacına çıktığında, anlatıcı, komşularının "düşmüş bir kadın" olarak gördüğü karakteri, bir ressamın Bakire Meryem imgesine dönüştürecektir. Bir arketipin bir diğeriyle değiştirildiği (fahişenin kutsal bakireye dönüştüğü) bu örnekte karakter çiziminin büyük ölçüde toplumsal olan yönünü, karakterin bizim ona hamlettiğimiz beylik imgelerden zuhur ettiğini görürsünüz. Okur, romanın bu erken safhasında, Hester'la ilgili çok az şey bilmektedir ve Hawthorne, karakteri, zaten bildiklerimiz ve görmek istediklerimiz ışığında nasıl yorumladığımızı vurgular: Kalabalığın önünde, kucağında bebeğiyle dikilen, evli olmayan güzel bir kadın tam da günah *simgesi* – "yaşayan bir vaaz" (103) ve "günahın şekli şemaili, vücuda gelmiş hali, ger-

çekliği"(124)– ya da "Kutsal Ana imgesi" (94) olabilir.

Bakış açısındaki bu ikilik, karakterin romanda irdelenen bir diğer anlamıyla yakından ilişkilidir: İtibar olarak karakter. Hester ve gayrimeşru çocuğu Pearl romanın sonunda, başlangıçta yer aldıkları darağacına döndüklerinde, yanlarında Pearl'ün işkence görmüş babası rahip Arthur Dimmesdale vardır. Dimmesdale hikâyenin tepe noktası niteliğindeki bu sahnede, kendini günahkârların en kötüsü olarak ifşa ederken, gömleğinin önünü yırtıp açarak, toplanan cemaate kendi göğsüne nakşedilmiş "A" harfini gösterir: Bazı izleyiciler kendisinin kasten açtığı bir yara, diğerleri ise bir büyü olduğunu düşünür. Oysa hâlâ bir şeyleri görmeyi reddedip, ölmekte olan bir rahibin, soyluların ve aforoz edilenlerin aynı derecede günahkâr olduğuna dair kutsal bir ahlak dersi vermek amacıyla, zina yaptığı için toplumdan dışlanmış bir kadına kucak açtığını düşünen seyirciler vardır:

> Bu aşikâr hakikatleri tartışacak halimiz yok, ama Bay Dimmesdale'in öyküsünün bu şekilde anlatılışı, kızıl damganın üzerinde parlayan öğle güneşi kadar apaçık kanıtlar, bir kimsenin ikiyüzlü, günaha batmış ve değersiz bir varlık olduğunu açıkça kanıtlarken, o kimsenin dostlarının, hele hele o kimse bir rahipse, onun *kişiliğine* inatçı bir *bağlılık göstermesi* açısından dikkate değerdir. (365, vurgu bana ait)

Dimmesdale'in günahkârlığı Hester'ın taşımak zorunda bırakıldığı "A" harfinde tamamen dışavurulmuştur, ama yine de arkadaşları "onun karakterini ayakta tutarlar" ya da yanlış olduğu alenen ortaya çıksa bile, Dimmesdale'le ilgili umumi yorumu desteklerler. O halde, karakter, itibar anlamına geldiği kadarıyla, dışsal bir meseledir, bir benliğin, sahici olmadığı anlaşılsa bile belirli bir biçimde topluma has yorumlanışıdır.

Hawthorne manen bölünmüş olan Dimmesdale aracılığıyla, edebi kişiliğe dair bize daha aşina gelen bir düşünme biçimini ön plana çıkarır: Derin psikoloji olarak

karakter. Bizim benliği metaforik olarak "içsel" ya da "içeride" görme alışkanlığımız yüzünden, Hawthorne yüzeyler ve derinlikler fikirleriyle, dışarıdan görülebilen ve görünenden haklı olarak çıkarılabilenlerle oynar. Boston Püritenleri Dimmesdale'i bir aziz olarak görme yanlışına düşerler ve kabahatinin dışavurulan belirtilerini, okurun bildiği anlamıyla okumayı reddederler: Hester'ın utanç nişanesini elini kendi kalbine koyarak ikilediğinde, cemaat manevi zayıflığın belirtildiği yerde bedensel zayıflık algılar; vaiz kürsüsünden kendisini ifşa ettiğinde, vaaza gelenler rezil bir itiraf değil, kutsal bir tevazu duyar. Ne yazık ki, hataları fazla "derin" okumalarından kaynaklanmaktadır.

Romanın yalnızca iki karakteri mahir "okur"dur: Hester ve ayrı yaşadığı kocası Roger Chillingworth. Hester belki göğsünde taşıdığı sembolün doğaüstü güçleri sayesinde, belki de kendi bilinçdışı dileğinin sonucu olarak, kızıl damga sayesinde "diğer kalplerdeki gizli günahların" bilgisine erişebildiğine inanır:

> O eski ihtişam dolu çağın insanlarının, meleklerle arkadaşlık kurmuş bir ölümlü diye saygıyla baktıkları, dindarlık ve adalet timsali sayılan, muhterem bir rahip ya da yargıcın yanından geçerken, bazen göğsündeki kızıl utanç sanki bir dost görmüşçesine Hester'i dürtüklerdi. "Nasıl bir kötülük kol gezmekte?" derdi Hester kendi kendine. İsteksiz gözlerini kaldırdığında, görünürde bu yeryüzündeki azizden başka hiç kimse olmazdı. (135)

Saygıdeğer Dimmesdale'in (kendisi herkesin gözünde bir "dindarlık ve adalet timsali" ve "yeryüzündeki aziz"dir) eski aşkı Hester, yargıçlarını kendisinden daha masum olmayan riyakârlar olarak görür. Fesat Chillingworth kalplerin bir başka ehil okurudur ve gözleri ilim okumaktan bozulmuş olsa da "yine de o aynı sulanmış gözler, sahipleri insan ruhunu okumaya niyetlendiğinde garip, insanın ruhuna işleyen bir güce kavuşurlar". (98) Yalnızca Chillingworth, Dimmesdale'in bedensel zafiyetinin zihinsel sorunlara işaret ettiğini görür ve "karanlık bir

mağaradaki bir define avcısı gibi" (183), "altın arayan bir madenci gibi" (189) ve nihayetinde, "leş yiyici bir böcek gibi" (189) onun günahının peşine düşer. Chillingworth Dimmesdale'in karanlık sırrını arıyor olsa da, kendi günahı yüzünde yazılıdır, uğursuz saplantısının fiziksel bir tecessümü –bir işareti, bir simgesi, bir *karakteri*– haline gelene dek çirkinleşir, biçimsizleşir: "Bir insanın, eğer makul bir süre boyunca bir iblise yaraşır bir görevi üstlenirse önünde sonunda bir iblise dönüşeceğinin çarpıcı bir kanıtıydı" (243).

Fakat Hawthorne'un köktencilik-karşıtı iddiası, bir *karakterin* asla yalnızca tek bir şey anlamına gelemeyeceğidir. Yazılı "A" karakterinin "zina yapan kadın" [*adultress*] anlamına geldiği farz edilse de, Hester'ın hikâyesinin sonunda, aynı şekilde "ehil" [*able*] ya da "melek" [*angel*] anlamına da gelebilir. Ayrıca karakterin hümanist manasında, kurmaca kişiler onlara atfedilen rollerde çakılıp kalmazlar. Chillingworth romanın büyük bir bölümünde, "başkalarını düşünen, kendisi için pek az şey isteyen, sıcak değilse bile iyiliksever, dürüst, adil ve sadık" (251) birinden, şeytani bir husumet sembolüne dönüşmektedir, ama yine de, en sonunda Pearl'ü, doğmasına neden olan bir evliliğe ihanet sembolüne dönüştürmeyi reddederek, servetini ona bırakır: Hem onu kurtarır, hem kendini.

Bölüm 5

ROMANDA OLAY ÖRGÜSÜNÜN KURULUŞU

"Bu yerde görünüre göre hüküm verirseniz sık sık aldanmış olursunuz," der Madam de Cleves. "Hemen hiçbir zaman gerçek olan değildir."

Madame de Lafayette, *Prenses de Clèves* (1678)[1]

"Hale, Brighton'da üç saat kalmadan önce de, onlann onun canına kast ettiklerini biliyordu."

Graham Greene, *Brighton Rock* (1938)[2]

Birbirinden çok farklı iki romandan alınan bu satırlar bize öncelikle, "olay örgüsü"nün bir anlatının örgütlenmesi olmanın yanı sıra bir komplo olduğunu, ikincisi de kurmaca olay örgülerinin, tıpkı suç oluşturan muadilleri gibi, gizlilik ve alıkoymaya bağlı olduğunu hatırlatır.[3] Beyan bildiren bir ifade biçimini alsa da, *Brighton Rock*'ın ürpertici açılışı yalnızca sorular çıkarmaya çalışır; ne olup bittiğine dair bizi bilgilendirmekten ziyade, henüz bilmediğimiz şeyi bize hatırlatır: "Hale" kimdir? "Onlar" kimdir? Ve neden onu öldürmek istemektedirler? Roman okumanın en zevkli yanlarından biri, romanı bir tür netlikle ve açığa çıkarmayla bitireceğimize

1 Madame de La Fayette, *Prenses de Clèves* [çev. Y. Tavat, Ankara: Maarif Mat., 1944], 45.

2 Graham Grene, *Brighton Rock*, Londra: Penguin, 2004, 3.

3 İngilizce olay örgüsü anlamındaki "plot" sözcüğü, hem bir hikâyedeki olayların nasıl düzenlendiği, hem de komplo, entrika, tertip anlamına gelmektedir —*çev. notu.*

duyduğumuz güvenle, bilgi parçalarını, yüzeylerin altını görmek için bir dedektif gibi birleştirmektir ("görünen hemen hiçbir zaman gerçek olan değildir"). Eleştirmenler okur yatırımından söz ettiklerinde, bizim okumayı sürdürmeye nasıl istekli olduğumuzu, sonradan gelecek bir mükâfat için bir romana nasıl "yatırım yaptığımızı" tarif ederler. Bu bölümde romanların, yaşayacağımız doyumu ötelememizi, gelecekte aydınlığa kavuşacak olmanın güvencesiyle zamanımızı ve dikkatimizi vermemizi sağlayan taktikleri anlatılmaktadır. Olay örgüsü merakımızı uyandırıp, ayakta tutup, doyuma ulaştırırken, aydınlanacağımız vaadiyse romanı sonuna kadar okumamızı sağlar.

ASKIYA ALMA, KESİLME VE ERTELEME

Italo Calvino'nun, büyük arayışları (tıpkı bizimki gibi) başladığı romanı bitirmek olan okurlar hakkındaki **postmodern** romanı *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'da (*If on a Winter's Night a Traveler*, 1979), bizim olay örgüsüne duyduğumuz bağımlılıklar eğlenceli bir biçimde bilinçli olarak istismar edilir. "Italo Calvino'nun yeni romanı *Bir kış gecesi eğer bir yolcu* romanını okumaya başlamak üzeresin" cümlesiyle başlar; siz ve sizin edebi öteki benliğiniz olan "Okur" yeni Calvino ile tanışırken, birtakım öneriler sıralanır: Sigara içenler ellerine sigaralarını almalı, tuvalete gitmesi gerekenler şimdiden gitmeli ("Peki, kendin bilirsin").[4] Ardından hikâye başlar: Sisli bir tren istasyonunda gerçekleşmeyen bir karşılaşmayla açılır, bir **gerilim romanını** andırır. Fakat tam siz (ve Okur) kendinizi kaptırmışken bir şey ters gider. Kusurlu bir basım mı? Okur kitapçıya geri döner ve bir baskı hatası oluştuğunu, yeni Calvino romanıyla Polonyalı bir yazara ait bir kitabın birleştiğini öğrenir; Okur tam da zevk almaya başladığı,

4 Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* [çev. Ü. İnce, İstanbul: Can, 1990], 7-8.

Polonyalı yazarın kitabını ister (Calvino olmamasını artık umursamaz); fakat ardından okumaya başladığı zaman, tamamen farklı bir kitap çıkar; Okur o kitaba kendini kaptırır, bir sonraki bölümü bulamaz ama bir başkasının yanlışlıkla o olduğuna inandığı kitaba gömülür. Bu böyle sürüp gider, çünkü *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, on adet farklı "roman"ın birbirine eklenmiş on "bölüm"ünden oluşan bir dizidir ve çerçeve hikâyesi, Okur'un bütün bu farklı parçaları birleştiren, uluslararası bir kitap dolandırıcılığı komplosunu aydınlatmaya çalıştığı bir casusluk anlatısıdır. Bu ironik entrika romanı, romanların, inanılmaz derecede sıkıcı olan betimleyici kuzeyli gerçekçiliğinden (romandaki "romanlar"ın ikincisi), Belçika'ya özgü gangster edebiyatına (beşincisi) ve Japon rahip yardımcısının erotik maceralarına kadar (sekizincisi) her türlü romanın ürettiği entrikayı merkeze koyar.

Böylece postmodern kurmaca, Calvino'nun bize ait olan "bir edilginlik, geriye kaçış, çocuksu bağımlılığa"[5] duyduğumuz namağlup eğilim diye tanımladığı, bir sonraki adımda ne olacağına duyduğumuz meraktan bilinçli şekilde istifade etse bile, bu eğilimimize ket vurur. Kurmaca türü ilk dönemlerinden itibaren **askıya alma** yoluyla işler. Askıya alınmak, kelimenin düz anlamıyla sallantıda bırakılmaktır: Romanın tek tek bütün parçalarının uyacağı planı sonunda görebilene dek, vardığınız her kararın koşullu olduğunu bildiğinizde, romanların yarattığı kapılma hissinin son derece uygun bir tanımıdır bu. Gerçi, "askıya alınma" durumu genelde metnin kendisi için geçerlidir. Görünüşte, kesintiye uğramadan kendimizi kaptırmanın edebiyattan alacağımız zevkin anahtarı olduğunu düşünebiliriz, ama *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* askıya almanın daima kesinti ve erteleme gerektirdiğini gösterir. Calvino romanını bu anlayış üzerine kurarken kendisine çok ayrıcalıklı bir menşe kazandırır.

5 Calvino, *Bir Kış Gecesi*, 212.

Yani Calvino bütün hikâye anlatıcıları için en önemli modeli hatırlatır: *Binbir Gece Masalları* diye bilinen anonim Ortadoğu halk hikâyelerinin kahraman hikâye anlatıcısı meşhur Şehrazat. Çerçeve hikâye, ilk karısı tarafından aldatılan bir kralın, sonraki eşlerini bir geceliğine alıp, yeniden boynuzlanmamak için bir sonraki sabah öldürdüğünü anlatır. Ama vezirin parlak zekâlı kızı krallığın diğer kadınlarını kurtarmaya karar verir ve kralla evlenerek geceleri ona sonuna kadar dinlemek isteyeceği hikâyeler anlatarak kendisini (ve dolayısıyla müstakbel eşlerini) öldürmesine engel olur; bunun için hikâyelerin sonunun hep ertelenmesi gerekmektedir. Şehrazat geceler boyunca hikâyeler anlatır, hikâyelerin karakterlerine başka hikâyeler anlattırarak uzattıkça uzatır ve her sabah krala eğer hayatını bağışlarsa daha muhteşem bir şey dinleyeceğine söz verir. *Binbir Gece Masalları* örneği, olay örgüsünün, okurun hikâyenin nasıl sonuçlanacağına dair öğrenme ihtiyacının mahsus bastırılması yoluyla yürüdüğünü gösterir: Kelime kelime, sayfa sayfa okuyarak uzakta aydınlanacak olan sonuca doğru ilerleriz, sonuna varmayı isteyerek, fakat bir yandan da *istemeyerek*.

Kesinti ve askıya almanın işleyişini düşünürken, bizim birçok klasik romanı ilk okurlarından çok farklı bir biçimde tecrübe ettiğimizi unutmamamız gerekir. Bizim için Richardson'ın *Clarissa*'sını ilk okuma deneyimi, muhtemelen tuğla gibi ciltsiz yeni baskısına bir ay zaman harcamaktan ibarettir, ama ilk okurları tüm bir yılı onunla geçirirlerdi. Bizim yoğun ama nispeten kısa süren okuma deneyimimize karşılık, bu okurlar *Clarissa*'yı bir yıl boyunca hayatlarının bir parçası yapmışlardı; zaten bu durum neden birçok okurun sonunda Clarissa Harlowe'u sevdiğini ve neden bazılarının, Richardson'ın onun sonu için yarattığı trajediye karşı geldiğini açıklamaktadır. Veya biraz daha ilerisini, on dokuzuncu yüzyılı ve bir başka meşhur kadın kahraman-kurbanı düşü-

nürseniz, Dickens'ın *Antikacı Dükkânı*[6] (*The Old Curiosity Shop*, 1840) adlı eserinin kırk beş hafta boyunca –yine bir yılın neredeyse tümü– tefrika halinde basıldığını bilince, okurların, Küçük Nell Trent'in hayatını bağışlaması için Dickens'a yalvarmalarının ardındaki efsanevi duygusallık biraz daha açıklanabilir hale gelir. Bu kitapları tek ciltte okuduğunuz zaman başka türlü sona eremeyeceğini (*Antikacı Dükkânı*'nın tefrika halinde basılmasından kaynaklanan sahte başlangıcına rağmen), sonucun öncesinde gelen her şeye uydurulduğunu anlamaya başlarsınız.

Aylık ya da haftalık dergilerde tefrika halinde basım on dokuzuncu yüzyıl romanının kendine has olay örgüsü yapısını ve okuma hazzını büyük ölçüde açıklamaktadır; bir yandan epizotlardan oluşur ve kesintilidir ama diğer yandan, bütün epizotlarını son sayfalarda gerçekten memnun edici bir sonla birleştirir. Tefrika halinde basım aynı zamanda, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının sayfa çevirten merak uyandırma özelliğini açıklamaktadır; okuru bir sonraki kısım için geri gelmeye teşvik eden kurmaca şaşırtmacalarıyla bunu yaratır. "Arkası yarın" (*cliffhanger*)[7] terimi sizden, vahim bir tehlikeyle karşı karşıya olan bir karakter düşlemenizi ister: Örneğin Thomas Hardy'nin *A Pair of Blue Eyes* (1873) adlı eserindeki klasikleşmiş, çok sürükleyici, okurun bölümü bitirene dek elinden bırakamadığı "arkası yarın"ında Stephen Knight ölümcül "adsız bir uçurumda" asılı kaldığında ölümle yüzleşir, ama mucizevi bir kurtuluştan ümidini kesmez. "Arkası yarın" Calvino'nun on romanını tam ilgi çekmeye başladığında keserken başvurduğu uzlaşımdır ve Victoria dönemine ait bu usulle ilgili bir başka postmodern şaşırtma görmek

6 Charles Dickens, *Antikacı Dükkânı* [çev. M. İlkin, İstanbul: Oda, 1998].

7 İngilizcede "cliffhanger" terimi, "arkası yarın" ya da "heyecanlı roman veya film" anlamına gelir. Bu terim uçurum anlamındaki "cliff" ve asılı olmak anlamındaki "hang" sözcüklerinden oluşur —*çev. notu*.

istiyorsanız, bu kitabın Dokuzuncu Bölüm'ünde John Fowles'un *Fransız Teğmenin Kadını* adlı romanıyla ilgili kısma gidebilirsiniz. Fakat genel olarak "arkası yarın", tefrika halinde basılmayan tek ciltlik roman döneminde aynı değildir; eğer nasıl olduğunu öğrenmek istiyorsanız, sayfayı çevirmek için gereken zaman kadar beklemeniz yeterlidir.

Böylece, roman basım tarihiyle ilgili, olay örgüsü açısından önemli sonuçları olan bir diğer önemli özelliğe gelmiş bulunuyoruz: Üç ciltli roman ya da "üç katlılar". Romanların pahalı olduğu dönemlerde, insanlar okuma malzemelerini ticari gezici kütüphanelerden karşılıyorlardı. Bunlardan en meşhur olanı Mudie's, yılda bir eski İngiliz altını abonelik ücreti karşılığında, okurlara bir seferde bir cilt veriyor ve okur istediği kadar değişim yapabiliyordu. Üç ciltli romanlar bu kütüphaneler için avantajlıydı, çünkü aynı anda üç okur tarafından okunabiliyorlardı ve Victoria döneminde bu kütüphanelerin hâkim olması, bu dönem romanının hem içeriğinde hem de şeklinde bir rol oynamış olmalıdır: Saygın ve orta sınıf, birçok cilde bölünebilecek kadar kısa ve özlü ve üç ana bölüme ayrılabilir (ve unutmayın, ilk ya da ikinci ciltten sonra yeni bir kitaba başlamaktansa, bir sonraki bölümü elde etmeye çabalamak için yeterince etkilenmiş olmanız gerekecektir).

Demek ki konu olay örgüsü olduğunda, romanların basılmış oldukları fiziki koşulların, bizim diğer türlü tamamen "estetik" bir mesele, yazarın sanatıyla ilgili bir mesele diye düşüneceğimiz şeylere (bir kitabın neler hissettirdiğine, hikâyesinin nasıl geliştiğine) etkisi vardır. Üç ciltli romanın çöküşünden kısa bir süre sonra yazan eleştirmen George Saintsbury, üç bölüme uzatılmak zorunda kalan bir biçimin estetik problemlerini unutulmaz bir biçimde tarif eder: Üç ciltli roman, konuyu sakız gibi uzatma eğilimiyle ve sıkıcı bir orta ciltle, genellikle, "yanlarda et ve ortasında kötü pişmiş tatsız tuzsuz kalın bir ekmek

dilimiyle, abuk sabuk bir sandviç"e dönüşmüştü.[8] Yine de, aynı dönemlerde yazan estetik ustası Henry James bile o ve ondan önceki yazarların çalıştığı yapay koşulların biçimsel olarak *ön açıcı* da olabileceğini kabul etmiştir: Tefrika halinde basımın dayattığı sanatsal talepleri "maharet vergisi" diye tanımlamıştı, "soylu bir at eyerlenmeyi ne kadar isterse, uzman zanaatkârın mahareti de bu vergiyi ödemeye o kadar can atardı".[9]

Yirminci yüzyılın başındaki yazarlar, aptalca tesadüfler, sıradan, hadisesiz insan deneyimlerinin çarpıtılması ve okurların derli toplu bir son arzusuna yazarın esir edilmesi gibi olay örgüsü hilelerini beğenmezler. Modernist kurmacanın olayları genellikle, daha geleneksel bir anlamda "gerçek" değil, psikolojiktir ve bu romanların sonları coşkulu bir biçimde olumlayıcı olabilir (bunun en meşhur örneği Molly Bloom'un "evet dediydim evet isterim Evet" ifadesidir[10]), ama nadiren nihai kesinlik taşır. (Peki, Bloom ve Molly'ye ertesi gün ne *olur*? Ertesi yıl? Hayatlarının geri kalanında?) Yalnız unutulmamalıdır ki, olay örgüsünün değerini yitirmesi ancak on dokuzuncu yüzyıl sonunda, tefrika halinde basımın ve üç ciltli romanın bırakılmasından sonra uygulamaya geçebilmiştir. **Victoria dönemi romanının** hem kamçıladığı hem de karşıladığı olay örgüsü isteklerini modernizmin tatmin etme konusundaki isteksizliği, pekâlâ estetik bütünlükte bir ilerleme olarak açıklanabilir (zaten söz konusu yazarların bazıları kesinlikle böyle algılamışlardı), fakat bu isteksizlik romanın ticari ve yüksek sanat şeklinde keskin kutuplaşmasının da başlangıcıdır. Edebi modernizmin roman okurlarının isteğine ya da belki de (başkaldıranların düşündüğü gibi) istemek üzere *eğitilmiş* oldukları şeye gösterdiği direnç hesaba katıldığında, romandan önce var olan hima-

8 George Saintsbury, *The English Novel*, Londra: Dent, 1913, 268.

9 Henry James, *The Wings of the Dove*, Londra: Penguin, 2008, 10. [Türkçesi: *Güvercinin Kanatları*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: 2009.]

10 James Joyce, *Ulysses*, 841.

ye ve abonelik gibi yayımlama mekanizmalarını yeniden edebi alana taşıması herhalde tesadüf değildir.

SONUÇLULUK VE ANLAM

James'in malum sözleriyle "bol çuval canavarı" diye tarif ettiği Victoria dönemi romanının aksine, modernist roman, *örüntüsünü* olay örgüsü haline getirir. *Odysseia*'yı[11] paralel metin olarak kullanan Joyce'un *Ulysses* adlı eseri uç bir örnektir, ama modernist kurmacanın tasarlama isteğini temsil edebilecek bir örnektir; antikçağa ait bir örneği bu şekilde kullanması dolayısıyla, şair T. S. Eliot romanı "çağımızın sahip olduğu muazzam anarşi ve ümitsizlik içindeki manzarasına bir şekil ve anlam verme, onun arz ettiği kargaşaya bir düzen verme yöntemi" bulduğu için övmüştür.[12] Buradaki anahtar ifade "bir şekil ve anlam"dır: İkisini, ima edilen bir "böylece" ifadesi birleştirir, "anlam" "şekil"den gelir. Modernist kurmaca Victoria döneminin olay örgüsünden (ödül/ceza, miras/evlilik) kopsa bile, modernist kurmaca kadar, yerini aldığını düşündüğü kurmaca için de geçerli olan şey, yerel ayrıntıların oturacağı bir *tasarımın* olduğu ve anlamın da bu tasarımdan çıktığıdır.

En eski ve şekil olarak oturmamış İngiliz romanları bile, aşikâr olan rastlantı ve olumsallıkların önünde sonunda tabi kılınacağı kapsayıcı örüntü üzerine aktif spekülasyonlarla doludur. Hangi görünmez el kurmaca karakterlerin yaşamlarına şekil verir? Aşağıda *Robinson Crusoe*'dan alınan paragrafta, ıssız adaya düşmüş başkarakter, Güney Amerika sahili açıklarındaki adasında hakiki İngiliz mısırının yetiştiğini keşfetmiş olmanın şaşkınlığı içindedir:

11 Homeros, *Odysseia* [çev. A. Erhat ve A. Kadir, İstanbul: Can, 2000].

12 T. S. Elliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* [çev. S. Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990], 54.

> Ben bugüne dek hiçbir zaman din ilkelerine göre davranmamıştım; gerçekte kafamda dinle ilgili pek az bilgi vardı, başıma gelen her şeyi talihe bağlar ya da düşüncesizce söylediğimiz gibi, Tanrı böylesinden hoşlanıyormuş derdim; Büyük Tanrı'nın bu işlerden amacını, dünya işlerini yöneten buyruğunu hiç düşünmezdim. Ama tahıl yetiştirmeye elverişli olmadığını bildiğim bir iklimde oraya nasıl geldiğini bile anlamadığım bu arpanın yetiştiğini görünce şaşkınlıktan ürperdim. Tanrı'nın bu başakları, tohum falan ekmeksizin, bir mucizeyle, ancak bu uğursuz yerde beslenebilmem için göğerttiğini düşünmeye başladım.[13]

Asla yetişmemesi gereken bir iklimde mısırın ekilmeden yetiştiğini görünce, önceden dindar olmayan Crusoe "şans"a dair eski lakayt düşüncesini değiştirip, Tanrı'nın onun yararına bir keramet gerçekleştirdiğine inanır. Bu mucizevi mısır tesadüfi ya da acayip bir olay olamaz, bilakis Crusoe'yu Tanrı'nın onu koruduğuna inandıracak ve onu manevi yuvaya döndürecek bir şeydir. Adeta Crusoe'nun yaşamının büyük kurgucusu, olay örgücüsü Tanrı'nın kendisidir ve bunun bir diğer adı Takdir-i İlahi'dir.

Fakat rasgele doğaüstü güç romanda işe yaramayacaktır. Crusoe aniden, mısırın birkaç ay önce boş bir mısır çuvalını silkelediği noktada yetiştiğini hatırlar. Mısırı yetiştiren güç Tanrı'nın değil, olay örgüsünü yaratan bu sebep-sonuç, eylem-netice zincirlerini inşa eden romancının takdiridir. Olay örgüleri nedenselliğin (bu oldu, çünkü bu oldu) yanında, olumsallığın önceden tayin edilmiş bir zorunluluk gibi okunmasını sağlayan görünmez bir kontrol edici niyet de gerektirir. Defoe'nun başkarakterleri hayatlarına dönüp bakarlar ve Tanrı'nın elinin, yerel durumları ancak geriye dönük olarak görülebilen, büyük bir genel plana yerleştirdiğini görürler, ama önemli olan, bu planı oluşturan olayların gerçek dünyada daima bir

13 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, 84.

açıklamaya elverişli olmaları, hatta bazen ihtimal dahilinde olmasalar bile, nadiren imkânsız olmalarıdır. Sözgelimi gotik ya da **büyülü gerçekçilik** türündeki romanlar zaman zaman bu genel kurala istisna oluştursa da, roman olay örgüleri genellikle doğanın kurallarını çiğnemezler ya da yok saymazlar.

Yine de, roman olay örgüleri doğaüstü müdahalelere bağlı olmasa bile, sık sık Tanrı'nın gerçek dünya için yaptığı varsayılabilen şeyi yazarın kurmaca dünya için yapmasından doğan safdilliği artırıcı tesadüflere dayanır: Habisliğin cezalandırılması, erdemin ödüllendirilmesi gibi. İnandırıcılığın sınırlarının adalet uğruna esnetildiği birçok roman olsa da, belki de kendisine model olarak takdir-i ilahi düzenini alan en iyi roman olay örgüsü örneği, Eyüp peygamberin kutsal kitaptaki hikâyesinin bir yeniden yazımı olan Oliver Goldsmith'in *Wakefield Papazı*[14] (*The Vicar of Wakefield*, 1766) adlı eserinde karşımıza çıkar. Mülayim papaz Primrose papaz evini ve servetini kaybeder; kızı Olivia, onu baştan çıkaran bir ahlaksız tarafından elinden alınır; sahip olduğu her şeyin bir yangında yok olduğuna şahit olur; borçlarından ötürü hapse atılır ve orada Olivia'nın öldüğünü öğrenir; küçük kızı Sophia kaçırılır ve sonunda büyük oğlu tutuklanıp idam cezasına çarptırılır. Ancak imanı hariç her şeyini kaybettiğinde talihi döner ve kaçırılan kızı daha önce Primrose'ların hayırseverlik gösterdiği berduş Bay Burchell tarafından kurtarılır. Zengin, soylu ve eksantrik bir tip olduğu ortaya çıkan Bay Burchell, Primrose'ların dünyasını yeniden yerli yerine oturtacak bir iyilik perisine dönüşür (ölmüş Olivia bile hayata döner). Burada roman, birçok on sekizinci yüzyıl romanında olduğu gibi, dilekleri gerçekleştiren, telafi edici bir adalet resmi çizer; olay örgüsü ise, yalnızca romanın münferit parçalarını bir arada tutan yapısal bir işleve de-

14 Oliver Goldsmith, *Wakefield Papazı* [çev. A. T. Özgen, İstanbul: Doruk, 1996].

ğil, aynı zamanda ahlaki düzeni sağlama almak gibi edebi olmayan bir işleve de hizmet eder. Belki de çelişkili bir biçimde, tıpkı on sekizinci yüzyılın başkarakteri entrikacı bir kötü insanın insafına bırakıp sonra da her şeyi rayına oturtmayı *reddeden* zulüm anlatıları gibi, kendine özgü "takdir-i ilahi" olay örgüsü de dönüm noktasında oldukça görünür haldedir. Siyasi radikal William Godwin'in (Mary Shelley'nin babası) *Caleb Williams* (1794) adlı eseri, kurmaca adaletin reddedilmesinin toplumsal sonuçları konusunda tartışmalı bir biçimde nettir: Falkland kötü olabilir, ama onun aristokrat zenginliği ve statüsü, romanın alt sınıftan kahramanına karşı zaferini garantiler. "Her Şey, Olduğu Haliyle" ("Things as They Are") ise *Caleb Williams* için başlık olarak çarpıcı bir alternatiftir.

Bir yüzyıl sonra Oscar Wilde, *Ciddi Olmanın Önemi*'nde (*The Importance of Being Earnest*, 1895) Miss Prism'in duygu romanıyla "İyiler için mutlu sonla, kötüler için kötü sonla biter. Kurmacanın anlamı budur"[15] diye alay ederken, romanın takdir-i ilahi tarzında, zararı giderici köklü geleneğini ve okurların *aslında* hiç inanmadıkları bir ceza ve ödül sistemine kanma isteğini anımsatmaktadır. Yirminci yüzyılın ortalarında Graham Greene ve Muriel Spark gibi yazarlar (ikisi de Roma Katolik inancına dönmüştür) Hıristiyan mukadderatı ile romancının olay örgüsü kurma eylemleri arasındaki ilişkiyi açık hale getirecektir. Greene'in *The End of the Affair* (1951) adlı eserinin anlatıcısı başarılı romancı Maurice Bendrix'tir, sevgilisi evli Katolik Sarah ile ilişkisini belirlerken güçlerinin sınırlarıyla yüzleşmeye zorlanır. Spark'ın *Bayan Jean Brodie'nin Baharı* (*The Prime of Miss Jean Brodie*, 1961) adlı romanının "Kendini Tanrı sanıyor, ... başlangıcı ve sonu görüyor" yanılgısı içinde olan faşist, kurmaca-yaratan kadın kahramanı gibi, Bendrix de olay örgüsünün

15 Oscar Wilde, *Ciddi Olmanın Önemi* [çev. M. Erşen, Ankara: İmge, 2010], 61.

kontrol eden, şekillendiren gücünün sınırlarını öğrenmek zorundadır.[16] Olay örgüsünün talepleri, olumsal ve tesadüfi olana duyulan ilgiyle, insanların *bilemeyecekleri* ve *kontrol edemeyecekleri* şeylerle birlikte var olur.

Kurmaca ile takdir-i ilahi arasındaki zımni paralellik, olay örgüsünün *sonuçlulukla* ilgisini göstermesi bakımından yararlıdır. Hiçbir şey alakasız değildir, hiçbir şey keyfî değildir ve en entipüften görünen ayrıntılar bile, kapsayıcı genel planın bir parçası olarak kabul edildiklerinde anlamlı hale gelirler: Rus eleştirmen Boris Tomaçevski'nin meşhur sözünde olduğu gibi, eğer bir karakter bir oyunun ilk perdesinde duvara bir çivi çakarsa, üçüncü perdede birinin kendini o çiviye asması gerekecektir. Birçok eleştirmen *sonuçluluk* fikrini, hikâye ile olay örgüsünü, kronoloji ile nedenselliği birbirinden ayırt etmek açısından yararlı bulmuştur. Forster *Roman Sanatı*'nda bu konuyu açıklarken, hoş bir özlü örnek verir: "'Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü' dersek hikâye olur. 'Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü' dersek olay örgüsü olur."[17] Forster'ın verdiği *hikâye* örneği iki olayı birbirine ekleyerek kronoloji bildirir, biri diğerini takip eder; halbuki *olay örgüsü* örneği neden-sonuç bildirir, çünkü bir olay diğeriyle sonuçlanır. Forster'a göre olay örgüsü hikâyeden daha inceliklidir, çünkü okurlar mükâfatlarını nedensellik fikrinde bulurlar.

BAĞLANTILILIK VE TOPLUMSAL DÜZEN

George Eliot'ın *Middlemarch* adlı eserinde, tutucu bir Protestan olan bankacı Nicholas Bulstrode özgür ruhlu Will Ladislaw'a, "Galiba düşüncelerinize, geçmişte sizin tarihinizi benimkine bağlayacak önemli bağların oldu-

16 Muriel Spark, *Bayan Jean Brodie'nin Baharı* [çev. P. Özgören, İstanbul: Siren, 2012], 140.

17 *Roman Sanatı*, 128.

ğundan daha uzak bir şey olmamıştır" der.[18] Romanda daha sonra öğreniriz ki Bulstrode, Will'in büyükannesinin ilk kocasıdır, anne ve babasının yokluk içindeki ölümünden sorumludur; romanın görünüşte ayrı iki konusunu kavuşma ve dönüm noktasına getirmeye yarayan bir manevradır bu. Okurun Ladislaw'ın Bulstrode ile ilişkisinden tamamen habersiz bırakılması, söz konusu olay örgüsü olduğunda, âlim-i mutlak anlatının her şeyi "bilebileceği" ama illa her şeyi açığa vurmayacağına ya da her şeyi aynı anda açığa vurmayacağına dair önemli bir hatırlatmadır. İki karakter, Bulstrode ve Ladislaw arasındaki şimdiye dek gizli tutulan bağ, diğer birçok Victoria dönemi romanında olduğu gibi burada da atomlarına ayırma ile bütünlük, tesadüfi olan ile anlamlı olan arasındaki ilişkide kanıtlanan daha geniş bir merak duygusuna hitap eder. Nihai şekil ve izah edilebilirlik, başlangıçta keyfî görünen bir bolluktan gelir; Charles Dickens *ve* Charles Darwin'in on dokuzuncu yüzyıl olay örgüleri hakkında Gillian Beer, "Başa çıkılamaz bir biçimde fazla görünen malzeme, yavaş yavaş ve geriye dönük olarak kendini düzen biçiminde açığa vurur" diye yazar: "Her şeyin birbirine bağlı olduğu hissi, bağlantılar gizlenmiş olsa da, bu türden bağlantıların açığa çıkarılması önem kazandı."[19]

O halde, olay örgüsüyle toplumsal bir ekoloji, toplumsal bir bütünlük modeli canlandırılabilir. Eliot "insan yığınlarının kaçamak buluşmalarını şevkle izlerken" insanların birbirleriyle gerçekten alakaları olduğunu nasıl olup da fark ettikleriyle ilgilenir.[20] Bu bakımdan olay örgüsü, Charles Dickens'ın *Kasvetli Ev*'inde (*Bleak House*, 1853) *Middlemarch*'taki gibi, değiştirilemez bir şekilde ayrık görünen şeylerin bir araya getirilebileceği, getirilmesinin

18 George Eliot, *Middlemarch*, Londra: Penguin, 2003, 621.

19 Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionnary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*, Londra: Routledge, 1983, 8, 47.

20 George Eliot, *Middlemarch*, 95.

gerektiği bir toplum modeli yaratma işine yarar. Dickens bütün ana karakterlerini, seçkin konaklardan sayfiye malikânelerine, Chancery Mahkemesi'nden sefil varoşlara kadar kendi yerlerinde tanıttıktan sonra, okurlarının dikkatini, sunduğu toplumsal panoramanın sıradışı genişliğine çekmek amacıyla, zeki bir hizmetkâr (lakabı "Mercury" [cıva]) ile çulsuz bir çöpçü ("Berduş Jo") tarafından temsil edilen, birbirinden kökten farklı toplumsal tabakaları bir arada tutan şeyin ne olabileceğine dair retorik bir soru sorar:

> Lincolnshire'daki evle şehirdeki evin arasında, pudralı Mercury'yle mezarlığın basamağını süpürürken üzerinde bir ışık düşen, süpürgeli berduş Jo'nun yeri arasında nasıl bir bağlantı olabilir? Bu dünyanın sayısız tarihlerinde, büyük uçurumların karşılıklı iki yakasından oldukları halde beklenmedik bir biçimde bir araya gelmiş pek çok insan arasında nasıl bir bağlantı olabilir![21]

Ardından, romanın olay örgüsü bu bağlantıların ne olduğunu, zenginlerin eylem ve heveslerinin yoksulların yaşamlarını biçimlendirdiği gibi yoksulların da zenginler için önemli olması gerektiğini ayrıntılarıyla gösterecektir. Geleceğin Başbakanı Benjamin Disraeli, *Sybil* (1845) adlı romanının en bilinen bölümünde, bir karakterine Britanya'nın zengin ve fakir şeklinde "iki ulus"a bölündüğünü söyletir: "Aralarında hiçbir ilişki ya da hüsnü niyet olmayan; sanki farklı bölgelerin sakinleri ya da farklı gezegenlerde yaşayan kimselermiş gibi, birbirlerinin alışkanlıklarından, düşüncelerinden ve hislerinden bihaber olan iki ulus."[22] Bu grupları bir araya getiren Victoria dönemi olay örgüsü, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında kurmaca olmayan dünyada gerçekleşen toplumsal ayrış-

21 Charles Dickens, *Kasvetli Ev* [çev. A. Biçen, İstanbul: YKY, 2001], 287.

22 Benjamin Disraeli *Sybil*, Oxford: Oxford University Press, 2009, 65-66.

ma ve katmanlaşmanın acı sonuçlarını sembolik olarak telafi etmiş olur.

On dokuzuncu yüzyıl romancıları genelde muazzam bir toplumsal çeşitliliğe sahipti; fakat Ian Duncan bunların içinde en geniş ve kapsayıcı olduklarını söylediği Scott ve Dickens hakkındaki eserinde, romanın, toplumsal *içeriği* yönünden daha "gerçekçi" hale geldikçe, bu malzemeyi olay örgüsü sıkı kurgulanmış *biçimlere* sokma konusundaki bağlılığı bakımından "gerçekçilikten" gittikçe uzaklaştığını öne sürer. "Olay örgüsüne duyulan bu özenli bağlılığın" da önemli toplumsal sonuçları olduğunu açıklar, çünkü olay örgüsü "yaşamın ve koşullarının dönüşümünü" düşler, "salt yeniden üretimini değil."[23] Olay örgüsünü tanımlayan nitelik *sonuçluluk*, yani sonuçları olan sebepler ise, böyle teknik bir özelliğin, ahlaki ya da siyasi bir görüşü dile getirmek için nasıl kullanılabildiğini burada görebilirsiniz. Örneğin *Kasvetli Ev*'in olay örgüsü, toplumsal anlamda aykın, kesinlikle marjinal olan Jo'yu *sonuçsal* hale getirir. Jo önemlidir, çünkü kadın kahramanın doğumundaki gizemin çözülmesine yardım eder ve dahası içinde yaşadığı berbat yoksulluk, onu öldüren hastalığı beslerken, kadın kahramanı çirkinleştirir. Olay örgüsünün bağlayıcı gücü toplumsal bölünmeyi birleştirir ve Victoria dönemi romanlarındaki en kötü günahlar hodbinlik suçlarıdır, bizi diğer insanlarla bir araya getiren bağları kabul etmemektir. Dickens bu redde, son şaheseri *Müşterek Dostumuz*'da (*Our Mutual Friend*, 1865) bir ad verir: "Podsnapçılık" kendini diğer insanlardan yalıtan, refah içinde yaşayan bir burjuvanın başkalarının acı çekmesinden etkilenmeme konusundaki katılığının kibirli halinden memnunluğudur. Bay Podsnap'in nakaratı, "Bilmek istemiyorum; tartışmamayı tercih ederim; kabul

23 Ian Duncan, *Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 2.

etmiyorum"dur ve bu sözlerle "dünyayı en zor sorunlarından temiz"ler, yani "bunları arkasına doğru süpür"ür.[24]

Dickens, "Bay Podsnap arkasında bıraktığı her şeye yok muamelesi yapardı" diye yazar, ama olay örgüsünün işlevi "arkanızda" bıraktığınız şeylerin geri dönmesini sağlamaktır. Bunun mekânsal ve toplumsal bakımdan anlamı, Dickens'ın Londra'sında mukim üst sınıftan bireylerin, ortak bir şeye sahip olmadıkları (öyle düşünmek istedikleri) diğer yurttaşlarla karşı karşıya gelmek zorunda olduklarıdır; *Müşterek Dostumuz*'un olay örgüsü, hilekâr *sonradan görme* Veneering ailesiyle, hayatlarını Thames'ten çıkan kokmuş bedenlerden kazananları bir araya getirir ve fahiş zenginlik, onu yaratan trajik insan sarfiyatıyla yüzleşmeye zorlanır.

Öte yandan olay örgüsünün bağlantılılığı, mekânsal ve toplumsal açıdan olduğu gibi zamansal ve psikolojik açıdan da şekillendiricidir. Karmaşık biçimde kurgulanmış bu romanlarda geçmiş asla gerçekten mazide kalmaz: Boğulmuş John Harmon (Dickens'ın başlığındaki "müşterek dost") resmen ölüp dirilir; Magwitch'in yasadışı bir şekilde yurda dönüşü bir beyefendi olarak Pip'in hayatını berbat eder; *Zor Zamanlar*'da Bounderby'nin annesi ona bir dolandırıcılığı ispatlamak için geri döner; Eliot'ın Bulstrode'u hilebaz Raffles'in yeniden ortaya çıkışıyla mahvolur; Lady Dedlock'un gururu gayrimeşru kızı Esther Summerson'ın geri dönüşüyle paramparça olur. Belki de hiçbir romancı, geçmişin geri dönüşü şeklindeki olay örgüsü konusunda Thomas Hardy kadar ısrarcı değildir. *Hayat Bağları*'nda[25] (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891), ortadan kaybolmuş olan Alec D'Urberville'in bir noktada geri dönüşü Angel Clare'le bütün mutluluk ihtimalini yok eder; bir başkasında ise, ortadan kaybolmuş olan Angel Clare'in geri dönüşü Alec D'Urberville'le bütün mutluluk

24 Charles Dickens, *Müşterek Dostumuz* [çev. A. Biçen, İstanbul: İthaki, 2010], 158-157.

25 Thomas Hardy, *Hayat Bağları* [çev. Ö. Süsoy, İstanbul: Altın, 1972].

ihtimalini yok eder. *The Mayor of Casterbridge* (1886) de ironik amaçlarla bu tür geri dönüşlerden yararlanır: Ölü olduğu düşünülen bir karakter capcanlı ortaya çıkar; canlı olduğu varsayılan bir karakterin de aslında epeydir ölü olan bir karakterin adaşı olduğu anlaşılır.

OLAY ÖRGÜLERİ VE ANA OLAY ÖRGÜLERİ

Victoria döneminin klasik olay örgüsü *geri dönüş* esasına, geçmişin şimdi üzerindeki egemenliğine dayanır. Sigmund Freud "tekrar etmeye duyulan zorlanımı" ölüm dürtüsüyle, ölüm dürtüsünü de daha önceki bir varoluş haline dönmeye yönelik içgüdüsel arzuyla özdeşleştirmiştir: Ölüme, henüz doğmamış olma durumuna en yakın durum olduğundan yöneliriz. Eğer *hikâye* kronoloji, doğrusallık ve ardışıklık belirtiyorsa (bu olur, sonra şu olur, ardından da bu olur), *olay örgüsünün* geriye doğru yönelmesi de kahramanı arkada bırakılmış olana geri götüren bir gerileme biçimi doğurur. Hardy'nin *The Mayor of Casterbridge* adlı eseri kahramanın, tekrar romanın başındaki gibi saman demeti bağlamaya dönüp bir mezbelede ölmesiyle sona erer. Eliot'ın *Kıyıdaki Değirmen*'inde, genç Maggie'nin kaderi "henüz haritası yapılmamış bir nehrin yatağı gibi"dir, ama "bütün nehirlerin sonunda aynı yere döküldüklerini" biliriz.[26] Eliot'ın yorumları Maggie'nin kovulduğu, nehir kenarındaki değirmeni anımsatır ve sonunda onu, başladığı noktaya ölü olarak getirecek olan nehir taşkınının habercisidir.

Freud'dan söz etmemin nedeni, birçok eleştirmenin, özellikle de psikanaliz biçimsiz deneyimimize bir şekil veren ve anlam kazandıran bir kurgulama türü olduğundan, psikanaliz ile anlatı arasında bir benzerlik sezmesidir. Peter Brooks olay örgüsünün on dokuzuncu yüzyılda

26 George Eliot, *Kıyıdaki Değirmen* [çev. G. Suveren, İstanbul: Altın Kitaplar, 1970], 478.

yüceltilmesi üzerine yazdığı kitabında, "Bireysel, toplumsal ya da kurumsal bir hayat hikâyesinin olay örgüsü halinde kurgulanması, kişinin artık dünyayı düzenleyen ve açıklayan kutsal bir ana olay örgüsüne güvenemediği bir dönemde yeni bir öncelik kazanır" der.[27] Bu yaklaşımda, romancının olay örgüsü ve psikanaliz ya da diğer açıklayıcı anlatıların yarattığı olay örgüleri ("ana olay örgüleri"), ilahi takdirle gelen anlamın artık apaçık olmadığı, dindarlık sonrası bir dünyada (hakikaten yaşadığımız dünya buysa) belli bir telafi edici güç üstlenir. Zamanda yaşayarak ve diğer bütün biyolojik varlıklar gibi zamanla sınırlandırılmış olarak, olay örgüsünün aslında bir şekli olmayan deneyimimizden biçimi ve dolayısıyla anlamı zorla çekip çıkarmasına yanıt veririz. Romancının olay örgüsü bir örüntüdür, bir yönetme niyeti içerir ve zamanın anlamsız akışından anlam ve düzen çıkarabilmesiyle, bizim anlam konusundaki en derin insani arzularımıza hitap eder.

Forster'ın "kronoloji" (hikâye) ve "sonuçluluk" (olay örgüsü) ayrımını hatırlarsanız, Brooks'un olay örgüsü hakkındaki bu güçlü iddialarını anlayabilirsiniz: Hayatınızdaki olayları birbiri ardına anlatmak ("Ve ardından evlendik ve sonra boşandık ve sonra iş değiştirdim...") onlara bütünlük ya da anlam kazandırmaz; bu olaylar arasındaki ilişkileri saptamak, birinin diğerini *nasıl* takip ettiğini açıklamak ise hem bütünlük hem anlam kazandırır. Anlam, olayların kendi içinde değil, geriye dönüşlü olarak anlatılaştırılmalarında ve yorumlanmalarında saklıdır.

Biz ileriye bakarak okur ve yaşarız, ama anlamak zorunlu olarak geriye doğru ve geçmişe yöneliktir ve başlangıcını ve ortasını anlamamızı sağlayacak bir son hayal ederiz. Alman kültür teorisyeni Walter Benjamin 1930'larda, romancıya özgü olay örgüsünün, bize sembolik olarak kendi ölümlerimizin ötesinde yaşama, sebep-sonuç zin-

27 Peter Brooks, *Reading For the Plot*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, 402.

cirlerinin, olayların ve böylece onların anlamlarının geriye dönük olarak görünür hale geldiği bitiş noktasını atlatma imkânı sağladığını savunmuştu. Benjamin roman okurunun, ister romanın sayfaları içinde gerçekten ölsünler, ister her zaman bitmek zorunda olan bir romanla sembolik ölümleri gerçekleşsin, karakterlerin ölümlerini yaşayarak "hayatın anlamı"nın bir versiyonunu bulduğunu iddia etmiştir. Bu yüzden, Benjamin'e göre, okur bir romanı, bir ateşin yakıtı tükettiği gibi tüketir ve ateş, yani roman, okurlarına, beslendikleri şeyi yok eden (bir romanı "bitirmemiz" anlamında) bir rahatlık verir:

> Bu nedenle, roman önemlidir, bir başkasının yazgısını, belki de öğretici bir biçimde bize sunduğundan değil, o yabancının yazgısı, onu tüketen alev sayesinde, bize kendi yazgımızdan asla alamadığımız bir sıcaklık sağladığı için. Romanı okura çeken şey okuduğu ölümle titreyen bedenini ısıtma umududur.[28]

Tek başına yazılan, yalnızken okunan, aktarılamayan ve paylaşılamayan bir biçim olduğu için sözlü hikâyeden tamamen ayrılan romanlar bize Benjamin'in "bilgelik" diye söz ettiği şeyi sunamaz, ancak atlattığımız kurmaca ölümlerden anlam çıkarırken nasıl bir rahatlık elde ediyorsak onu verebilir.

Son bölümde kurmaca eserlerin sonu konusuna tekrar döneceğim, ama ister gerçek ister anlatısal olsun, ölümün anlamı bahşeden şey olduğu fikri, modern çağ öncesinden (Şehrazat'ın hayatta kalması, hikâyelerinin sonsuza dek sürmesine bağlıdır) postmodern döneme kadar bütün olay örgülü kurmacaların ayrılmaz parçası olmuş görünmektedir. Don DeLillo'nun *Beyaz Gürültü* (*White Noise,* 1985) adlı eserinin kahramanı "Bütün kur-

28 Walter Benjamin, "The Storyteller", *Illuminations* içinde, haz. Hannah Arendt, İng. çev. Harry Zorn, Londra: Pimlico, 1999, 100 [Türkçesi; "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, haz. ve çev. N. Gürbilek, İstanbul: Metis, 1993].

gular (olay örgüleri) ölüme doğru yol alma eğilimindedir," der; 1980'lerin tüketim çılgınlığı, kapitalist postmodernliğin adını koymayacağı ve yatıştıramayacağı korkular ve kaçınılmazlıklarla ilgili, ölümün kol gezdiği bu romanda şöyle geçer: "Kurguların doğası budur. Siyasi kurgular, terörist kurgular, aşk kurguları, anlatı kurguları."[29] Ya da Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanının sondan bir önceki sayfasında belirttiği gibi: "Eski dönemlerde bir öykü ancak iki türlü bitebilirdi: Her türlü sınavdan geçtikten sonra erkek kahramanla kadın kahraman evlenirler, evlenmiyorlarsa ölürler. Bütün öykülerden çıkan kıssanın iki yönü vardır: Biri yaşamın sürekliliği, öteki ölümün kaçınılmazlığı."[30] Calvino'nun bu iki "kadim" olasılıktan hangisini seçtiğini keşfetmek için romanının son sayfasını okumanız gerekecektir.

29 Don DeLillo, *White Noise*, Harmondsworth: Penguin, 1986, 26 [Türkçesi: *Beyaz Gürültü*, çev. H. Balkara, Ankara: Dost Kitabevi, 2002].

30 Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi*, 261.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857)

> Evlenmeden önce, içinde bir aşk olduğunu sanmıştı Emma, ama bu aşkın sonucu olması gereken mutluluk gelmediğine göre aldanmış olmalıydı, öyle düşünüyordu. Kitaplarda alabildiğine güzel bulduğu *mutluluk, tutku, sarhoşluk* kelimeleri hayatta tam olarak hangi anlama gelirdi, şimdi bunu anlamaya çalışıyordu.[1]
>
> Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857)

Emma Bovary, taşralı bir doktorun ikinci karısıdır; doktorun karakterinin öne çıkan yönleri ağır bir namus duygusu ve anlamadığı karısına duyduğu sevgidir. Yüzeysel Rodolphe tarafından kendi isteğiyle baştan çıkarılan Emma birden bire boşluğa doğru haykırarak "Bir sevgilim var! Bir sevgilim var!" (215) dediğinde, neden bu kadar mutlu olduğunu biliriz: İlk defa, bu hevesli okur, onun hayal kırıklığı yaratacak derecede sıradan varlığını kurmacanın uzlaşımlarına uydurmayı başarmıştır. Herkesçe bilindiği gibi, evlilik, kurmaca bir kadın kahramanın geleneksel olarak meylettiği son varış noktasıdır, oysa Emma'nın hikâyesi tam da evlendikten sonra başlar. *Madame Bovary* evliliği bir tür mecazi ölüm, kadın kahramanın sayfa üzerindeki varlığının sonu, hikâyesinin bittiği yer haline getiren, geleneksel kadın olay örgüsü sembolizmini düz anlama çevirerek işler. Diyebilirsiniz ki bütün olay örgülerinin sonu olay örgüsünün ortadan kalkmasıdır ve ölüm, başka bir şeyin olamayacağı yer olduğundan, olay örgüsünün olmadığı koşulun en mükemmel halidir. Emma'nın "başarısızlığı", tıpkı evliliğin ölüm gibi, bütün maceraların sonu olduğunu görememesidir.

1 Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [çev. T. Yücel, İstanbul: Varlık, 1972], 46.

Emma'nın hayal dünyası ironik olarak ele alınsa da, onu zorunlu kılan toplumsal ve psikolojik koşullar aynı muameleyi görmez. Bu nedenle, hamile Emma bir oğlan çocuğu arzular:

> Hiç değilse erkek özgürdür; tutkuları da ülkeleri de dolaşabilir, engelleri aşabilir, en uzak mutlulukları dalından koparabilir. Ama kadın durmadan engellenir. Hem kımıltısız, hem esnektir, yasanın bağları da, bedenin güçsüzlüğü de ona karşıdır. Buyrultusu, şapkasının bir kaytanla tutturulmuş tülü gibi, her yelde çırpınır; her zaman sürükleyen bir arzu, engel olan bir yol-yordam vardır. (116)

Erkeğin deneyim haznesinin evlilikle bitmesi gerekmez, ama kadınınki orada durmak zorundadır ve daha fazla olay örgüsü ya da tasarımı olmayan, sırf sebattan ibaret bir hayata hayat denemez. Kayınvalidesi Emma'ya roman okumasını yasakladığında, *Don Quijote*'de rahibin, kahramanın romanslarını yaktığı sahneyi hatırlarız, ama iki roman arasındaki can alıcı farklılık, Flaubert'in meseleyi, eleştirmenlerin söylediği gibi, "cinsiyete göre aktarmasıdır"; Flaubert, Emma'nın okumasını onun tatminsizliğinin bir nedeni olduğu kadar belirtisi olarak da görmemizi sağlayacak şekilde anlatır.

Neticede, *Don Quijote* de okuryazarlığı kötüye kullanmayla ilgili özgün ve eğitici bir öykü sunmuş olabilir; fakat sonraki dönemin kurmaca eserlerinde kendine zarar veren en meşhur okurların Emma Bovary ve Anna Karenina gibi kadın karakterler olmasının önemli bir nedeni vardır. Sheridan'ın *The Rivals* adlı eserinin roman okuyan başkarakteri Lydia Languish, evlilik yoluyla "adeta Smithfield'de satılan bir mal gibi pazarlık nesnesi yapıldığından" şikâyet ettiğinde (Smithfield, Londra'nın et pazarıdır), neden farklı bir şey bulmak için kurmacaya yöneldiğini anlarız.[2] Charlotte Lennox da aynı şekilde, kadınların

2 Richard Brinsley Sheridan, *The Rivals, The School for Scandal and Other Plays*, Oxford: Oxford University Press, 1998, 72.

gerçek dünyaya dair beklentilerini yatıştırmak için hayal gücünü kullanmalarının, bu beklentilere karşı bir saldırı ve teselli olduğunu öne sürer: Lennox'un *The Female Quixote* (1752) adlı eserinin, duygusal anlamda yapayalnız annesinin on yedinci yüzyıl romanslarını okuyan kadın kahramanı, hayatının kurmaca kadar ilginç olmasını umut eder. Lennox'un, gerçekçi olmayan beklentileri yüzünden paylanan Arabella'sına, "onurlu bir kadının hayat hikâyesini teşkil eden şu az sayıda ve doğal olay"dan daha fazlasını istemeyi öğrenmesi gerektiği söylenir: Bu olaylar doğum ve vaftiz edilme, mütevazı bir eğitim, ailesinin münasip gördüğü biriyle evliliktir.[3] Lennox'un ustası Samuel Johnson, romanların kızlara geleceklerine dair yanlış fikirler vereceği korkusuyla, pekâlâ bunu yeterli görebilirdi, ama Flaubert'in onunla hemfikir olup olmadığı pek belli değildir.

Orta sınıf kadınların yaşamlarının, toplum tarafından idealleştirilen ama duygusal anlamda ölümcül olan sükûnetine direnmek için kurmacanın dolaylı zevklerinden medet uman genç, evlenmemiş Emma hakkında bize, "sakin görünüşlere alışmış olduğundan, tam tersine, tehlikelerine doğru yöneliyordu" (48) denir. Hakikaten, bir okur olarak düşsel yaşamı onu, normalin anormal olduğuna dair ters ama anlaşılabilir bir inanışa sürükler: "Kendisini doğrudan doğruya çevreleyen her şey, can sıkıcı köy, budala küçük burjuvalar, hayatın bayağılığı, yeryüzünde bir istisna, karşısına çıkmış, bambaşka bir rastlantı gibi geliyordu ona" (78). Kurmacanın ilham verdiği düşler hem bir özgürlük yanılsaması (başka bir ifadeyle, sahip olduğunuz bu hayat bir tesadüftür, başka hayatlar da yaşayabilirdiniz) *hem de* bir tuzağa düşürülme yanılsaması (başka bir ifadeyle, memnun olmadığınız hayatın size dayatılmış bir hayat olduğu duygusu) yaratır.

3 Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, Oxford: Oxford University Press, 1998, 327.

Emma sınai olarak üretilen bir fantezinin, "hepsi de aşklar, sevgililer, ıssız köşklerde çile dolduran hanımlar, her konakta öldürülen seyisler, her sayfada gebertilen atlar, karanlık ormanlar, coşkun yürekler, yeminler, hıçkırıklar, gözyaşları, öpüşler, ay ışığında sandallar, koruluklarda bülbüller, aslanlar kadar yiğit, kuzular kadar yumuşak başlı, görülmedik derecede erdemli, hep güzel giyinmiş *beyefendiler*, mezar başlarında gözyaşı döken beyefendiler" (49) hakkındaki romanların tüketicisidir. Flaubert'in ucuz edebiyatla dalga geçişi, komik bir biçimde kullandığı laf kalabalıklarında ("aşklar, sevgililer"), abartılı olay örgülerinde ("her sayfada gebertilen atlar"), edebi abartılarının ("aslanlar kadar yiğit") günlük klişelerle ("gözyaşı döken") absürd karışımında ve kurmacada ahlaki ve toplumsal arzuların nasıl birbirine bağladığını eğlenceli bir biçimde hatırlatışında ("görülmedik derecede erdemli, hep güzel giyinmiş") açıkça görülür. Oysa ilk okumada bu kadar bariz olmayan şey, Flaubert'in nasıl olup da saygınlığını yitirmiş bu uzlaşımları hiç de uzlaşımsal görünmeyecek şekilde sessizce yeniden kullanacağıdır: *Madame Bovary*'de birçok "coşkun yürek" ve "yeminler, hıçkırıklar, gözyaşları, öpüşler" vardır; "karanlık ormanda" bir baştan çıkarma sahnesi vardır, hatta romanın sonunda Emma ölmüş yatarken ölümüne sürülen bir at vardır. Emma'nın fantezileri, tam da sonunun geldiği, kendini bir kadın kahramana yakışır şekilde arsenikle zehirlediği âna dek, romanın biçimini belirler: "İğrenç [bir] mürekkep tadı" (423) vardır, sanki kitaba yazılması onu öldüren şeydir.

Fakat Emma Bovary'nin sonunun romanın sonu olmaması çok önemlidir. Flaubert romana özgü, açıkça alay ettiği beklentilerin hepsinden (aşk, tutku, aldatma, dram, ölüm) yararlanır, ama kadın kahramanının etkileyici bir biçimde kurgulanmış hikâyesi, hemen hemen olay örgüsünün tersi olan hikâyelerle çevrilidir: Zorunlu değil teğet, istisnai değil gündelik, sonuçluluğa dayalı olmayıp beklentiyi boşa çıkaran. Birçok okurun fark ettiği gibi, roman

Emma'yla değil Charles Bovary'yle, okulun ilk günü giydiği inanılmaz çirkin şapkanın, adsız bir sınıf arkadaşının sesinden uzun uzun anlatılmasıyla açılır. Bu şapkadan bir *anlam* çıkarmak zordur ve mesele tam da budur. Hayatın ustaca düzenlenmeyi, biçimli ve anlamlı olmayı reddetmesine katlanamayan bir kadınla ilgili bir romanda, bu açılış bölümü komik alakasızlığın ve sonuçsuzluğun bir zaferidir.

Ardından, Emma'nın ölümünün saçma akıbetini, rahip ve eczacının onun zehirlenmiş bedeninin yattığı odada peynir atıştırmalarını bir düşünün. Hippolyte'in, Charles Bovary'ye itibar kazandıran baştan savma ameliyattan sonra tahta bacağıyla köyde takır tukur gezmesi, romanın, olay örgüsünün iyi kurgulanmış heyecanları ve yıkımları karşısında utanç verici sıradan inadın nasıl galip geldiği konusundaki ısrarının yerinde bir imgesidir. Ya da Hippolyte'i değil de zangoç Lestiboudois'nın köyün mezarlığına patates ekişini ("ama bugün de devam ediyor patates ekmeye; hatta büyük bir soğukkanlılıkla, kendi kendilerine yetiştiklerini savunuyor" [96]) düşünebilirsiniz; kurmacanın biçim verme çabalarına aldırmadan, yaşamın nasıl öylece devam ettiğini göstermenin müthiş grotesk bir yoludur bu.

Sevgi dolu kocası bile karısının defnedildiğini gördüğünde rahatlayınca, Emma'nın gece yarısı yasını tutan tek kişi kalır, o da başından beri ona sessizce tapan genç hizmetkâr Justin'dir. Bölüm şöyle sona erer:

> Çamlar arasında, mezarın üstüne diz çökmüş bir çocuk ağlıyordu, hıçkırıklarla parçalanan göğsü, aydan daha yumuşak, geceden daha derin, daha anlaşılmaz, uçsuz bucaksız bir pişmanlığın baskısı altında, inip inip kalkıyordu. Birdenbire parmaklık çıtırdadı. Gelen Lestiboudois'ydı. Küreğini unutmuştu, almaya geliyordu. Duvardan atlayan Justin'i tanıdı. Patateslerini aşıran muzır herifin kim olduğunu o zaman anladı. (456)

Acıma duygusu etkisi sıradanlığa, tragedya kaba güldürüye ve olay örgüsündeki bir felaket de köy komedisine düşmüş olur. Dublin'de sıradan kahramanına bir tane taşıtan İrlandalı Joyce'un bildiği gibi, dünyada patates kadar romantiklikten uzak ama hayati olan bir şey yoktur.

Bölüm 6

ROMANDA ORTAM

> O halde, mekân, anlatının "dış"ı değil, bilakis onu içeriden şekillendiren bir iç güçtür. Başka bir deyişle, modern Avrupa romanlarında *neler* olduğu *nerede* olduğuna fena halde bağlıdır.
>
> Franco Moretti, *Atlas of the European Novel* (1998)[1]

> Bana göre hiçbir tasvir, bu kesin doğrudur denecek kadar yeterli değildir.
>
> Charles Dickens[2]

Nathaniel Hawthorne *Yedi Çatılı Ev* (*The House of the Seven Gables*, 1851) adlı eserinin önsözüne, roman ile romansı ayırt ederek başlar: Hawthorne'un yaptığı gibi, eğer bir yazar kitabına romans diyorsa, "eserinde gerek tarz, gerekse konu bakımından bir serbestliğin hoş görülmesini istemektedir; eğer yazar bir roman yazmak iddiasında olsaydı buna hakkı olmadığını hissederdi."[3] Bizden New England'daki lanetli evini ve o evde suçluluk duygusuyla yaşayan Pyncheon'ları salt uydurma olarak görmemizi ister: "Yazar, ortaya, kimsenin şahsi haklarına tecavüz etmeyen bir sokak uzatmakla, sahipsiz bir arsaya tasarruf etmekle ve eskiden beri havadan kâşaneler kurmakta kullanılan malzemelerden bir ev inşa etmekle affedilmez bir cürüm işlemiş addedilme-

1 Franco Moretti, *Atlas of the European Novel*, 1800-1900, Londra: Verso, 1998, 70.

2 Charles Dickens, akt. J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, cilt II, New York: Scribner, 1907, 349.

3 Nathaniel Hawthorne, *Yedi Çatılı Ev* [çev. N. A. Öncül, Ankara: Maarif Basımevi], 1959, 5.

yeceği ümidindedir."[4] Halbuki benim bu bölümde anlatmak istediğim, romanda ortamın daima *gerçekçi* olan ile *romantik* olan arasındaki sınırları kaldırdığıdır: Bir yeri yazmak bir yeri hayal etmek, hatta eski bir işaret direğinin etrafında yeni bir yer yaratmaktır. Bahtin, romanı daha önce mevcut olan diğer kurmaca biçimlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri olarak ortamın somut biçimde tasvir edilmesini saymakta çok haklıdır.[5] Bununla birlikte ve Dickens'ın dediği, Hawthorne'un da ima ettiği gibi, aslolan "tam hakikat" değildir.

MÂLİKANE İDEOLOJİSİ

Romanda konumun öneminin belki de en iyi kanıtı, birçok romanın yolculuk anlatısı biçimini almış olmasıdır.[6] Stendhal, *Kırmızı ve Siyah* (*Le Rouge et le Noir*, 1830) adlı romanında bir bölüme epigraf olarak, romanda konumun ve yeniden konumlanmanın önemini çok güzel yakalayan bir tanım sunar: "Bir roman, bir yol boyunca gezdirilen bir aynadır" (*Kırmızı ve Siyah*'ta fiziksel yer değiştirme toplumsal yer değiştirme demektir).[7] Patrick Parrinder ise kısa zaman önce, İngiliz romanının kökenlerinden bugününe hikâyesini anlatırken, romanların yolculuk motifini çok ön plana çıkararak şövalye romanslarına olan borçlarını işaret ettiklerine dikkat çekmiştir; kahramanın şövalyelik takıntıları hesaba katıldığında, *Don Quijote* bu savı kesinlikle desteklemektedir.[8] Don Quijote Rosinante'nin üzerinde yola koyulduğunda, bilindiği gibi, romanlar için

4 Hawthorne, *Yedi Çatılı Ev*, 7.

5 Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, [haz. S. Irzık. çev. C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı, 2001], 315-333

6 Bahtin, *Karnavaldan Romana*, 315-333.

7 Stendhal, *Kırmızı ve Siyah* [çev. N. Ataç, İstanbul: M.E.B., 1991], 99.

8 Patrick Parrinder, *Nation and Novel: English Novel from its Origins to the Present Day*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 29.

bir biçim belirlemişti: Dışarıya gözüpek bir seyahat ve sonunda eve dönüş. Yahut Austen'ın, Don Quijote'ye benzeyen Catherine Morland için, sessiz kır evini Bath kentine gitmek üzere bıraktığında şakayla karışık yazdığı gibi, "bir genç hanımın başından kendi köyünde macera geçmiyorsa macerayı uzakta aramalıdır."[9] Evden ayrılmak, bütün romanların gerektirdiği, görünüşte tesadüfi ama nihayetinde mukadder karşılaşma ve deneyimlere hazır hale gelmektir.

Johnson'ın *Rasselas*'ında esere adını veren karakter "Bana arzu edecek bir şeyler gösterin" diye yalvarır. İleride tipik bir roman numarası haline gelecek şekilde, Johnson ve Voltaire çağdaş fabllarını, kahramanlarını Cennet Bahçesi'nden kovarak başlatmışlardı. Voltaire'in *Kandid* (*Candide,* 1759) adlı eserine adını veren kahramanı Westphalia şatosundan zorla sürgün edilip, Konstantinopolis'te arkadaşlarına yeniden kavuşmadan önce, Eski ve Yeni Dünya'da seyahat eder; onlar da yerinden yurdundan edilmiş insanlardır ve gezginlikleri onlara nakledecekleri maceralar ve talihsizlikler yaşatmıştır. Tıpkı Kandid ve yoldaşının, seyahatlerinde keşfettikleri efsanevi Eldorado ütopyasını terk etmeye hevesli oldukları gibi ("iki mutlu adam artık mutlu olmamaya ... karar verdiler"),[10] Johnson'ın *Rasselas*'ı da kahramanın Mutlu Vadi'nin yavan saadetinden çıkmaya çalışmasıyla başlar: Rasselas öğretmenine "Peşinden koşacak bir şeyim olsa mutlu olurdum ben de. ... O kadar çok elde ettim ki; bana arzu edecek bir şeyler gösterin."der.[11] Ancak cennet kaybedildiğinde –ya da terk edildiğinde– romanlar gerçekten başlayabilir. Voltaire ve Johnson'ın kitapları kötü örnek olabilir, zira hedeflerinin felsefi olduğu çok bariz olduğundan öyle ko-

9 Jane Austen, *Northanger Manastırı* [çev. H. Koç, İstanbul: İş Kültür, 2012], 9.

10 Voltaire, *Kandid* [çev. S. Tanilli, İstanbul: Say, 1984], 78.

11 Samuel Johnson, *Habeşistan Prensi Rasellas'ın Hikayesi* [çev. B. Yıldırım, Ankara: Ayraç, 2002], 19.

layca roman diye adlandırılamaz. Buna karşın, Kandid'in Baron'un şatosundan sürülmesiyle aynı örüntüyü, *Tom Jones*'ta başkarakterin haksız yere Squire Allworthy'nin malikânesinden kovulmasında ya da *Robinson Crusoe*'da kahramanın "mutlu vadi" diye adlandırabileceğiniz orta sınıf hayatı çok daha tehlikeli bir gelecek için terk etmesinde görebilirsiniz.

Roman başkarakterinin yerinde duramayan bir maceracı oluşunu en açık haliyle, alt sınıftan bir kahramanın avare yaşantısında sadece şehirli sokak zekâsına güvenerek yolunu bulduğu İspanyol **pikaresk** roman geleneğinde görüyoruz (*picaro* serseri demektir). Bu türün genellikle, günah işlemekten çok günahına girilmiş, gayrimeşru genç Lazaro'nun istismar edile edile istismar etmeyi öğrenişini anlatan *Lazarillo de Tormes* (1554) adlı isimsiz eserle başladığı söylenir. Bunun İngilizce mensur anlatılara etkisini Thomas Nash'in, kahramanı Jack Wilton'ın Avrupa'da seyahat ederken başına gelen şeytanlıkları ve çıkmazları anlattığı *The Unfortunate Traveller*'ı (1594) gibi erken dönem kurmaca eserlerinde ya da ilk on sekizinci yüzyıl romanlarından *Moll Flanders*'ta görebilirsiniz; burada kadın kahraman, adı kötüye çıksa da hayatta yolunu çizmeye zorlanır ve dönemin sömürgelerinden Virginia'ya kadar gidip döner. "Pikaresk" adlandırmasının kimi zaman, böyle güçlü serserilik çağrışımları olmadan, bir yolculuğu merkeze alan çok epizotlu romanları (yani bir maceralar dizisini) tasvir etmek için de kullanıldığını görürsünüz. Smollett'in *Roderick Random* ve *Peregrine Pickle* gibi gevşek bir yapıyla kurulmuş on sekizinci yüzyıl romanları genelde pikaresk olarak nitelendirilir (Cervantes'in çevirmenlerinden biri olan Smollett, İspanya'nın eski roman geleneğini çok iyi bilirdi).

Smollett'in mektuplardan oluşan *Humphry Clinker* adlı romanı, Squire Bramble İngiliz romanı için daha alışıldık bir ortam olan kır malikânesinden uzağa, Galler'deki mazbut evinden Britanya anakarasında bir tura çıkmak için ayrıldığında başlayan bir yolculuğu anlatır. J. Paul

Hunter'in bizatihi on sekizinci yüzyıl ulusunu tanımlar hale geldiğini yazdığı büyükşehir sosyalliğine tepki gösteren Squire Bramble'ın Londra'dan gönderdiği mektuplar, şehirli meta kültürü ve onun yeni "kepaze, sahtekârlık ve çokbilmişlik dünyasına"[12] karşı yakınmalarla doludur. Dr. Lewis'e yazdığı mektupta, "Şehirdeki dertlerimle köydeki rahatlıklarım arasındaki farkı belirteyim mi?" diye sorar.[13] Ardından, şehirde alınmış yiyecek ile kendi topraklarının ürünleri; sıkışıklık ile boşluk; pislik ile temizlik; rahatsız edilme ile huzur; klostrofobik sosyalleşme ile seçilmiş yakın ilişkiler; lüks ile sağduyu arasındaki zıtlıkların uzun bir listesi gelir. İyi hayat, çiftliğini geliştiren ve kiracılarının zenginleşmesini izleyen iyi toprak sahibinin hayatıdır; alışılagelmiş bir on sekizinci yüzyıl ideali olan köy malikânesi İngiliz romanının en karakteristik ortamlarından biri olacaktır. Franco Moretti bölümün başında bahsi geçen kitabında, farklı roman ortamlarının farklı tür romanları mümkün kıldığını iddia eder; aynı şekilde, farklı toplumsal ve ahlaki değerleri edebiyata uyarladığını da söylememiz gerekir.

Malikâne romanının altında yatan toplumsal değerlerin klasik bir anlatımı, Austen'ın *Mansfield Park* (1814) adlı eseridir. Sir Thomas ve Lady Bertram'ın yeğeni Fanny Price, Mansfield Park'ta büyümüştür ve şehirde büyümüş rakibi Mary Crawford'u defeder etmez, bu kır malikânesinin hanımı olacaktır. Kır malikânesinin ne anlama geldiği, Fanny uzun süren yokluğundan sonra yoksul ailesinin yaşadığı denizcilik kenti Portsmouth'a döndüğünde daha belirgin hale gelir: Price'ların evi "gürültü, kargaşa ve münasebetsizlikle dolu bir yerdir. Hiç kimse olması gerektiği yerde

12 J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*, New York: Norton, 1990), 110; Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, Londra: Penguin, 1985, 67.

13 Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, 150.

değildir, hiçbir şey yapılması gerektiği gibi yapılmaz."[14] Ne var ki, mesele sadece Portsmouth'taki evin Mansfield Park'a kıyasla dağınık ve gürültülü olması değildir; Fanny'yi oraya vardığında şaşkına çeviren gerçek düzensizlik, aynı evde beraber yaşamayı katlanılır kılan kişiler arası inceliklerin kale alınmadığının da habercisidir. Fanny daha evdeki ilk gecesinde ihmal edilmiştir, oysa Mansfield Park'ta "zamana zemine göre davranılır, her işte, her konuda bir sıra izlenir, herkes hakkınca, gereğince gözetilirdi ki bu evde bunların hiçbiri yoktu" diye nostaljik anılara gark olur Fanny. "Bulunduğu yer Mansfield Park'a taban tabana zıttı. Konağın zarif, düzgün, uyumlu ve düzenli yaşantısı –belki de her şeyden çok rahatlığı ve sessizliği– bu evdeki kalabalık, düzensizlik ve uyumsuzluk, gürültü ve tedirginlik yüzünden, günün her saatinde kızın aklına geliyordu."[15]

Gurur ve Önyargı'nın sonunda Jane Bennet, kızkardeşine burnu büyük Bay Darcy konusundaki fikrini nasıl değiştirdiğini sorar: Elizabeth "İlk Pemberley'deki o harikulade bahçelerini gördüğüm zaman" yanıtını verir.[16] Jane, Elizabeth'in fikrini değiştirmesinin arkasında açığa vurulmamış saikler olduğunu kast ederken şaka yaptığını düşünse de, itirafında önemli bir hakikat saklıdır. (Fanny Price kadar çarpıcı bir düzeyde olmasa da, o da para sıkıntısı çeken, karman çorman bir ailenin ürünüdür.) Pemberley'i ilk defa gördüğünde vardığı sonuçları bir düşünün: "Doğanın daha cömert davrandığı ya da doğal güzelliğin zevksizliğe daha az maruz kaldığı bir yer görmemişti ömründe. Hepsi hayranlıkla kalakaldılar ve o an Elizabeth Pemberley'in hanımı olmanın bir şey demek olabileceğini hissetti."[17] Zenginliğin çekici yanları

14 Jane Austen, *Mansfield Park* [çev. N. Yeğinobalı, İstanbul: Can, 2014], 360-1.

15 Austen, *Mansfield Park*, 413.

16 Jane Austen, *Gurur ve Önyargı*, [çev. H. Koç, İstanbul: İş Kültür, 2006], 408.

17 Austen, *Gurur ve Önyargı*, 269.

şekil değiştirerek beğeni, hissetme ve akla yatkınlığın albenisine dönüşmüştür; Darcy'nin *ahlaki* erdemi Elizabeth onun kâhyasından "gelmiş geçmiş ... en iyi toprak beyi ve en iyi efendi" olduğunu duyduğunda onaylanmış olur.[18] Austen'ın, Darcy'nin iyi yönetilen kır malikânesine örnek bir toplum gibi yaklaşması, malikâne romanlarındaki genelde muhafazakâr siyasi yönelimi gösterir: Zenginlik hiçbir zaman bariz değildir, ticaretten değil topraktan gelir ("en iyi *toprak beyi*") ve malikâne tehlikesiz bir şekilde ataerkil sülalelerce idare edilir ("en iyi *efendi*").

Eleştirmenler bu geleneksel kır evi ortamının yarattığı ideolojik çalışmaya giderek uyum sağlamışlardır. Kurmaca neden taşra hayatını ahlaki, hatta manevi bir boyutu varmış gibi sunar? Kurmaca neden toprakla gelen zenginliğin, "eski para"nın, ticaretle kazanılan paradan bir şekilde daha temiz olduğunu düşünsün ki? Büyük kültür eleştirmeni Raymond Williams, "geleneksel düzen" düşüncelerinin "gizemlileştirici" ve "aldatıcı" olduğunu yazarak bu durumu çok güzel ifade eder:

> Geçmişte belirli hiçbir zamanda, biz orada öyle bir şey görmeyi seçmediğimiz sürece, yerleşik mülk sahiplerinde masumiyet yoktur. Çok az mülkiyet hakkı fetih, hırsızlık, siyasi entrika, saraylılık, haraç ve paranın gücünün hâkim olduğu uzun sürece dair insani bir sorgulamadan alnının akıyla çıkabilir. Bu bilinen kazanç süreçlerine, zaman tarafından aynı temel güdülerin daha sonraki safhalarının acımasızlığıyla kıyaslanabilecek bir masumiyet bahşedildiğini zannetmek, büyük ve değişmeyen bir yanılsamadır.[19]

Williams mal mülkün genelde yüz kızartıcı yollarla edinildiği ve mülkiyet, zenginlik ve statüye uzun süre sahip olmanın bunların kökenlerini bir şekilde masum kıldığı

18 Austen, *Gurur ve Önyargı*, 273.

19 Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford: Oxford University Press, 1973, 50.

şeklindeki "büyük ve değişmez yanılsama"yı besleyen kültürel yapılardan birinin de roman olduğunu söyler.

Dolayısıyla, Williams açısından, Austen gibi yazarların kırdaki yerleşik aileler ve "köklü sülale" diye anladıkları şey, basbayağı "komşularına oldukça uzun süredir baskı yapıp onları sömüren ailelerdir."[20] Öte yandan, **sömürgecilik-sonrası** dönem eleştirmeni Edward Said'in, *Mansfield Park*'ta mekânın kullanımına dair klasik incelemesinde gösterdiği gibi, kır evi idealinin meşrulaştırıcı işlevi, sadece yerel sınıf sorunları bakımından ilginç olmakla kalmaz.[21] Fanny'nin Mansfield Park'ın usturuplu uyumu diye düşündüğü şeyi ayakta tutan para, aslında, insan sömürüsünün en gaddar biçimlerinden birinin ürünüdür: Sir Thomas'ın Antigua'da köleleri çalıştırdığı büyük çiftlikler. Said bu şekilde para kazanmak, Antigua'yı romanın kıyısında köşesinde, İngiliz kır evinden hem hayal gücünde hem de gerçekte uzak tutan bir kayıtsızlık gerektirse de, Mansfield Park'ın minyatür bir sömürge toprağı gibi olduğunu savunur: Fanny'nin hayran olduğu düzenliliğin, her şeyden önce kır evini mümkün kılan, sahne gerisindeki sömürge plantasyonlarını muhafaza etmek için gerekli şiddette ironik ama tamamıyla tarihsel bir karşılığı vardır.

UÇLARDAKİ CANAVAR

Fakat düzenli hayal edilmiş İngiliz romanının merkezinde, öteki "ötekiler" diye adlandırabileceğiniz kişiler vardır. *Northanger Manastırı*'ndaki kır evinin, Ann Radcliffe'in gotik romanlarında okuduğu türden bir korku evi (burada, katledilmiş ya da hapsedilmiş kadınlar) olduğu-

20 R. Williams, *The Country and the City*, 50.

21 Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1993, 80-97 [Türkçesi: *Kültür ve Emperyalizm*, çev. N. Alpay, İstanbul: Hil, 4. baskı, 2016].

na dair inancından arınmış ve güney İngiltere'nin daha sessiz manzaralarının tadını nasıl çıkaracağını Henry Tilney'den öğrenmiş olan Catherine Morland manidar bir epifani yaşar:

> Mrs. Radcliff'in tüm eserleri çekici de olsa, hatta tüm taklitçilerinin eserleri de çekici olsa, belki hiç olmazsa İngiltere'nin orta bölge vilayetlerinde insan doğası onlarda aranmamalıydı. Çam ormanları ve kötülükleriyle Alpler ve Pireneler daha aslına uygun tarif verebilirdi; İtalya, İsviçre ve Güney Fransa korku bakımından anlatıldıkları kadar bereketli olabilirdi. Catherine kendi ülkesinden ötesini hayal etmeye cesaret edemedi; zorlasaydı onu da kuzey ve batı uçlarında elde edebilirdi. Ama memleketin kanunları ve devrin âdetleri gereği İngiltere'nin merkez bölgesinde sevilmeyen bir eşin bile hayatı emniyetteydi.[22]

Görünüşte çok net ve açığa vurucu olan bu ânı böyle enfes kılan şey, Catherine'in hâlâ gotik romanın özünde yatan kurmaca niteliği kavrayamaması ve Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho* (1794) eseri gibi romanların büyük bir kısmını kaplayan, haşmetli Pirene dağlarının ve antik İtalyan şatolarının, belirli bir üslupla yazılmış geleneksel tasvirlerini ve onların mümkün kıldığı olay örgülerini ("çam ormanları ve kötülükleriyle") gerçekçilikle karıştırmasıdır. Catherine'in iddia edildiğine göre daha olgun zihninde, Bayan Tilney'in gizlice katledilmesi ya da hapsedilmesi asla olmayacak şeyler değildir, mesele asla *burada* olmayacak olmasıdır.

Şunu belirtmek önemlidir: Catherine ne Avrupa'nın Katolik ülkelerine ne de Britanya'nın kendi "kuzey ve batı uçlarına" kefil olacaktır. Bunlar gotik roman için vazgeçilmez konumlardır: Charles Maturin *Melmoth the Wanderer*'ın çerçeve hikâyesini, İrlanda'nın uzak bir kıyısındaki yıkık dökük bir konakta, asıl olayların gelişiminiyse manastırlar,

22 Jane Austen, *Northanger Manastırı* [çev. H. Koç, İstanbul: İş Kültür, 2012], 198.

zindanlar, hapishaneler ve İspanya Engizisyon çağının gizli yeraltı geçitlerinde kurgulamakla, ikisinden de faydalanır. İngiliz Protestanların, genelde paranoyak ve bazen belirsizce pornografik bir biçimde Katolikliği gotikle ilişkilendirmesi, Charlotte Brontë'nin *Villette* (1853) adlı eserinde hem üstü kapalı bir şekilde hissettirilir hem de aksi ispat edilir; bu romanda Avrupa kıtasındaki ortam, baştan çıkarıcı rahipler, hortlak gibi rahibeler, cüce kocakarılar ve sürekli gözetleme hali başroldedir; bunların hepsinin, heyecan verici tuzaklar olduğu, *Northanger Manastırı*'nda olduğu gibi, tamamen dünyevi açgözlülükleri gizlediği ortaya çıkar. Kirli çamaşırları ortaya döken bu romanlarda, ısrarla yabancı görünen, merak uyandıracak şekilde tanıdık çıkar. Fakat tam olarak hangi kirli çamaşırlar ortaya dökülmektedir?

Mary Shelley İsviçre Alpleri'ndeki bir okuma partisinde doğduğu herkesçe bilinen *Frankenstein*'a yazdığı önsözde (Catherine Morland'ın yorumlarında da belirtildiği gibi, uzlaşımsal anlamda gotiktir), kendi gotik muhayyilesinin, sanki uzak yerlerin bulaşıcılığıyla ilgili okurlarının varsayımlarına güvenebilirmiş gibi, büyük ölçüde, İskoç kırsalında geçen çocukluğuna bağlanması gerektiğini ima eder. Coğrafi yalıtılmışlık bizatihi roman için de çok önemlidir: Frankenstein Kuzey Kutup gemisinde Kaptan Walton'a şöyle der: "Şimdi kendini olağanüstü diye addedilen birtakım olayları dinlemeye hazırla. Şu an daha ehlileştirilmiş topraklarda olsak bana inanmamandan, hatta benimle alay etmenden çekinebilirdim. Oysa bu vahşi ve esrarengiz diyarın ortasında, tabiatın bin bir çeşit gücüyle hiç yüzleşmemiş olanları kahkahalara boğacak türden şeyler insana mümkün görünür". Frankenstein başarısızlığa uğrayacak ikinci canavarını yapmak için İskoçya'nın kuzey kıyılarındaki Orkney Adaları'nda ("İskoçya'nın kuzey dağlarının kuytu bir köşesinde") inzivaya çekilir.[23]

23 Mary Shelley, *Frankenstein* [çev. D. Akın, İstanbul: Can 2012], 40, 196.

Adeta İskoçya'da, İsviçre'de veya Kuzey Kutbu'nda her şey mümkün, her şey inanılır gibidir. Bram Stoker, Jonathan Harker'ın Münih'ten Romanya'nın Bistrita şehrine yolculuğuyla başlayan *Dracula*'da konumu değiştirir ama konumun esas anlamını değiştirmez (Harker günlüğüne, "Batı'dan ayrılıp Doğu'ya girmekte olduğumuz izlenimine kapıldım" diye yazar[24]). Bu uzak diyarlar medeniyetten barbarlığa, toplum içinde olmaktan ondan kaçmaya adeta bir sınır geçişini akla getirir. *Frankenstein*'da olduğu gibi, *Dracula*'daki ortam değişiklikleri insani olan ve olmayan, yaratan ve yaratılmış, yaşayan ve ölü arasındaki sınırların tehlikeli bir biçimde aşıldığı mecazi sınır ihlallerini dışavurur. Öte yandan, belki de dile getirmeye bile gerek yoktur ama bütün bunlar aslında az çok bir büyükşehir okurunu varsayar, çünkü Balkanlardan ya da diyelim ki İskoç adalarından bir okurun kendisini, "insanlık" ve "medeniyet" sınırının dışında düşünmeye, *Karanlığın Yüreği*'nin (*Heart of Darkness*, 1899) Afrikalı okurları kadar meyilli olmayacaklarını varsaymanız gerekecektir.

Jonathan Harker'ın kendisini bulduğu karanlık yıkık şato, gotik romanın *locus classicus*'u, yani en bilinen, klasik örneğidir. Burada, türünün özgün örneği olan Horace Walpole'un *Otranto Şatosu*'nda olduğu gibi, ölümle özdeş "ev" bir mesken ve bir hanedandır, insanların ve yerlerinin bir birleşimidir. Ne var ki, gotik edebiyat, korku olay örgüsünün tam olarak geçmişten kalma ama temelde gayrimeşru olan mülkiyetten çıkmasını sağlayarak, o feodal birleşimi (malikâne romanı için asli olan birleşimi) sarsma eğilimindedir. *Otranto Şatosu*'nda, zorba Manfred şatoyla ilgili hak iddiasının, gözlerinin önünde doğaüstü bir biçimde öcü alınan suça dayanmakta olduğunu bilirken, bir asır sonra, Hawthorne'un *Yedi Çatılı Ev*'indeki doğaüstü olaylar, büyücü Maule'un

24 Bram Stoker, *Dracula* [çev. Z. Bilge, İstanbul: Can, 2013], 13.

topraklarını ilk defa Pyncheon'ların eline düşüren suçla başlar. Bu gotik, gayrimeşru mülkiyet mecazının yankılarını, tam teşekkülü doğaüstülüğünden arınmış bir biçimde, birçok yirminci yüzyıl romanında duyabilirsiniz. William Faulkner'ın Amerikan İç Savaşı'nın sonuçlarını anlatan romanlarındaki tüyler ürpertici virane çiftlikler, aristokrat beyaz güneyin gayrimeşruluğuna işaret ederken; Elizabeth Bowen'ın İrlanda İç Savaşı'nı konu alan ve çaresiz yetim kadın kahramanının lanetli yıkık dökük bir konakta başından geçenleri anlatan romanı *The Last September* (1929) gotiğe İrlanda'daki İngiliz iktidarının sonunu açıklamanın bir yolu olarak başvurur ve İngiliz-İrlanda iktidarının üzerinde yükseldiği kırılgan temelleri açığa çıkarır. Ev olmaktan tümüyle uzak gotik evi, feodal taşra malikânesinin bozulmuş bir yansıması gibidir: Feodal taşra malikanesinin güven verici derecede sabit bir ortam ve kalıcı değerlerin kaynağı olmasına karşılık, gotik ev korkunç, durdurulamaz –ama hak edilmiş– bir gerileme içindedir.

TOPRAK, DENİZ VE EMEK

O halde, "toprak" fikri roman için geleneksel açıdan hep önemli olmuş, ama toplumsal çeşitliliğine çok kesin sınırlar koymuştur. Sanırım bu düşünce, Henry James'in 1879'da Hawthorne üzerine, ortama odaklanarak on dokuzuncu yüzyılda yaşamış Amerikalı romancının durumunu İngiliz meslektaşlarınınkiyle kıyasladığı incelemesinde üstü kapalı olarak belirtilmektedir:

> Hükümran yok, saltanat yok, şahsi vefa yok, aristokrasi yok, kilise yok, ruhban yok, ordu yok, diplomasi hizmeti yok, malikâne sahipleri yok, saraylar yok, şatolar yok, köşkler yok, eski taşra evleri, papaz evleri, samandan kulübeler ya da sarmaşık kaplı harabeler de yok; katedraller yok, manastır kiliseleri ya da küçük Normandiya kiliseleri de yok; büyük üniversiteler ya da devlet okulları

> yok – Oxford, Eton ya da Harrow yok; edebiyat yok, romanlar yok, müzeler yok, resimler yok, siyasi bir toplum yok, avcılıkla uğraşan bir sınıf yok – Epsom ya da Ascot yok! Amerikalıların hayatında olmayan şeylere dair böyle bir liste oluşturulabilir. ... Amerikalılar epey bir şeyin geriye kaldığını bilir; kalanlar nedir – bu da onun sırrı, onun şakasıdır, denilebilir.[25]

James Amerikan romanının, Britanya'nın uzun "medeni" tarihsel ve kültürel başarılarıyla gelen hazır ortamlardan yoksun olduğunu öne sürer. Fakat "epey bir şeyin geriye kaldığını" söyleyerek devam eder ve bu listeyi okuyunca fark edersiniz ki bu "yoksunluklar" genel olarak toplumun çok dar bir kesimine karşılık gelir: geleneksel eğitim, ruhban, askerlik ve eğitim hiyerarşileri; soylular ile varlıklıların boş zaman faaliyetleri ("Epsom ya da Ascot yok!") ve Britanya'nın mimari ve kültürel zenginlik ve statü anıtları. Amerikan "şakası" demokratik bir şakadır: Yalnızca İngiliz bir romancı bu listeye bakıp, Amerikalı yazarların, hakkında yazacakları hiçbir şeyleri olmadığını zannedebilir.

Kurmaca eserleriyle James'in bu görüşlerini doğuran Hawthorne'a adanmış Amerikan klasiği *Moby Dick* (1851), büsbütün farklı bir ortama sahiptir; roman bir Nantucket balina avlama gemisinde geçer; tanrısız ama tanrısal kaptan, bir önceki seferde bacağını kaptırdığı beyaz balinanın peşine düşmüştür. James'in İngiliz romanıyla özdeşleştirdiği tesadüfi toplumsal hususlar yerine (Epsom, Ascot ve diğerleri) bu romandaki deniz manzarasıyla, zamansız ve aşkın evrenselliğe bir davet alırız: Melville'in "karadan uzaklık" diye adlandırdığı şeyin peşine düşmek ya da toplumsal yaşamın toprağa bağlı rahat tutuculuklarını kaybetmeye gönüllü olmak romandaki en yüksek insan erdemi haline gelir.[26] İngiliz romanına kendi düzenini veren

25 Henry James, *Hawthorne*, New York: Harper, 1901, 42-3.

26 Herman Melville, *Moby Dick Beyaz Balina* [çev. S. Eyuboğlu-M. Ur-

(James'in kastettiği) toplumsal ve sınıfsal kategorilerden ironik bir kopuşla, *Moby Dick* kategorilere ayırmanın *başarısızlığı* hakkında bir roman, kendi ansiklopedik üslubunun sınırlarını her fırsatta kabul eden bir balina avcılığı ansiklopedisi haline gelir. Bu romanın birbiri ardına her bölümü balinaların ve balina avcılığının bir yönünü ele alır ama gerçeklerin en sebatkâr toplamı bile romanın tarif ettiği mukadder, alna yazılmış kendi kendine kıyıma ışık tutamaz. Kaptan Ahab kendisini, gemisini ve biri hariç bu maceradaki bütün adamlarını telef edecektir, ama yine de kendisi için her yerde ve her zaman pusuya yatan metafizik kötülüğün, maddi ve dokunulabilir somut hali olan beyaz balinayı avlamaya çalışmaktan vazgeçmeyecektir.

Dolayısıyla, iş ve işçilerle ilgili bu roman, neredeyse ansiklopedik bir gerçeklik sunuyormuş gibi görünse de, açıklayıcı bütün ayrıntıları sonuçta, mitoloji ya da insanların evrendeki yerine dair kapsayıcı bir düşünme biçimi diye adlandırabileceğiniz şeye hizmet eder. Bu romanın etkilerini, modernist yazar Conrad'ın, ölümcül bir hastalık, delilik, suçluluk ve sözde doğaüstü bir düzenin art niyetiyle azap çeken bir gemi kaptanı hakkındaki otobiyografik romanı *The Shadow Line*'da (1917), okyanusu kullanımında; yine çok net bir şekilde Ernest Hemingway'in İsa'ya benzeyen, Kübalı balıkçı Santiago ve dev Atlantik kılıç balığıyla mücadelesi hakkındaki kısa romanı *Yaşlı Adam ve Deniz*'de[27] (*The Old Man and the Sea*, 1952) görebilirsiniz. Ama daha genel anlamda, çok sayıda gerçekçi-görünen romanla ilgili olarak, ilk bakışta çalışma hayatının ayrıntılarına gösterilen özel dikkate benzeyen şeyin, bunu aşan daha metafizik bir meraktan kaynaklandığının anlaşıldığını söylemek yanlış olmaz.

Tikel ve soyut olanın bu şekilde boyunduruk altına alınmasının etkisini on dokuzuncu yüzyılın sonlarında,

gan, İstanbul: YKY, 2001], 159-160.

27 Ernest Hemingway, *Yaşlı Adam ve Deniz* [çev. O. Azizoğlu, İstanbul: Bilgi, 2006].

Thomas Hardy'nin İngiltere'nin kırsal West Country[28] bölgesindeki işçi sınıfı yaşamını, büyükşehirlerdeki çağdaşlarına bile yabancı gelecek kadar kendine özgü bir yaşam tarzını belgeleyerek, insan varoluşuna dair genel bir görüş geliştirmesinde görebilirsiniz. Tıpkı *Moby Dick* gibi Hardy'nin *Bir Hayatın Sırrı* (*The Mayor of Casterbridge,* 1886) adlı eseri de West Country lehçesini ve halk göreneklerini kayda geçirmesinden salt *ıvır zıvırı* sınıflandırmasına kadar, neredeyse arşivsel bir nitelik taşır; Casterbridge'deki dükkân vitrinlerinde neler bulunabileceğini öğrendiğimizde olduğu gibi:

> Nalburların vitrinleri, tırpanlarla, oraklarla, koyun kırkma aletleriyle, bıçak kancaları, bahçıvan belleri, kazmalar, çapalarla doluydu. Fıçıcı vitrinleri arı kovanlarıyla, yayıklarla, tereyağı fıçılarıyla, süt sağmak için kovalarla, taburelerle, tohumluk koymaya yarayan kap-kacakla bezenmişti. Saraçlar araba halatları, saban koşumları satıyorlardı; makinecilerle tekerlekçiler de tekerlekli el arabalarıyla değirmen donatımı. Eczane vitrinleri atları ovmakta kullanılan türlü yağlarla, sıvılarla doluydu. Eldivencilerle dericiler ise, çit yapmakta kullanılan eldivenlerle, saz örücülerinin taktığı dizliklerle, rençper tozluklarıyla, köylülerin giydiği tahta kunduralarla, nalınlarla donanmıştı.[29]

Bu neredeyse etnografik nesne listesi, tarım işçiliğinin yaygın olduğu bir kasabayı, kahramanın yoksulluk ve ayyaşlıktan bölgede itibarlı bir konuma yükseldiği bir kasabayı yansıtır. Bu toplumsal yükseliş (en azından, Hardy'nin standartlarına göre) yeterince akla yatkın olsa da, roman özünde yine, *Moby Dick* gibi, akla yatkınlığa karşı gelenle, insan motivasyonunun kötü niyet-

28 "West Country" İngiltere'nin güneybatısı için kullanılan gayriresmi addır —*çev. notu.*

29 Thomas Hardy, *Bir Hayatın Sırrı* [çev. S. Asımgil, İstanbul: Hayat Neşriyat, 1973], 49.

li manasızlığıyla ilgilidir. Romanın akışı içinde, Michael Henchard, en sonunda kendi ölümünü bile isteyecek hale gelene dek, mesleki ve toplumsal itibardan romantik ve ailevi duygularına kadar başardığı her şeyi dürtüsel ve ihmalkâr bir tavırla yok edecektir. Suçlu olan "tabiat"tır – Henchard'ın kendi tabiatı anlamında, ama aynı zamanda işlerin yanlış gitmesi eşyanın tabiatında vardır anlamında. Romanın çarpıcı bir ânında, Henchard'ın kendine zarar veren eylemlerinin pasif bir kurbanı olan kötümser kızı, "Bütün iyi, güzel vaatlere, umutlara rağmen, bir tarla faresi gibi, kaderin keskin kılıcından korkuyordu hâlâ" diye tarif edilir; Hardy burada Robert Burns'ün, fareler ve insanların en iyi tasarlanmış planlarının beyhudeliğini anlatmak için, bir tarla faresi yuvasının hasat zamanı yok oluşunu konu aldığı, olumsallıkla ilgili ünlü şiirini hatırlatmaktadır.[30] Romanda doğal bir ortam yaratmak, ister Melville'in okyanusu ister Hardy'nin tarlaları olsun, belirlenimcilik ve mukadderatla ilgili retoriğin bir parçasıdır; evren med-cezir kadar amansız, insan ıstırabına karşı güneş ve yağmur kadar ilgisizdir.

Hardy'nin yirminci yüzyıldaki en önemli mirasçılarından biri olan D. H. Lawrence da, İngiltere'nin çiftçilik ve kömür madenciliğiyle geçinen Midlands kırsalında geçen en önemli romanlarında, hayal gücüyle, işçi sınıfı taşrasındaki çocukluğuna geri dönecektir. Onun karakterleri de doğada çalışırlar, çiftlik hayvanı yetiştirir ya da topraktan kömür çıkarırlar. Şiddetli bir biçimde örseleyici evliliklerin anlatıldığı romanı *Gökkuşağı*'ndaki (*The Rainbow*, 1915) çiftçi erkekler de doğanın bir parçasıdır: "Kanlarında, toprakta ve gökyüzünde, hayvanlarda ve yemyeşil bitkilerde öylesine bir sıcaklık, yaratıcılık, acı ve ölüm tanıyorlar, bunlarla öylesine yakın bir ilişkileri oluyordu ki, dopdolu bir hayat yaşıyorlar, hep kanın sıcaklığına dönüp, güneşe bakıyorlar, yüzlerini başka yöne çe-

30 T. Hardy, *Bir Hayatın Sırrı*, 131.

viremeden, kamaşarak hayatın kaynağına bakıyorlardı."[31] Lawrence'ın en çok tasvip edilen karakterleri şöyledir: Tilki kadar merhametsizdirler, akılla değil içgüdüyle hareket ederler; mantıklı ve akıllı olanlar ise, aksine, ölümcül bir hissizlikle ilişkilendirilirler. Bu kutuplaşmaya dair en bilinen anlatımı, *Lady Chatterley'in Âşığı*'ndaki (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) yaralı aydın Clifford Chatterley ile zindę avlak bekçisi Mellors arasındaki kıyaslamada gelir. Melville ve Conrad'ın işlevsel deniz manzaralarında olduğu gibi, Hardy ve Lawrence'ın taşradan manzaraları da işçi hayatının gerçeklerini dikkatlice belgeleyerek bir gerçekçilik biçimine benziyor görünür, fakat insanlarla evren arasındaki ilişkilere dair son derece manevi ama nadiren dinî olan bir tablo sunar.

ŞEHİR MANZARALARI

Kuşkusuz kır ortamlarının hepsi, toplumsal olanı metafizik olana bu şekilde tabi kılmaz. Charlotte Brontë *Shirley*'in (1849) ilk sayfalarında, "Hareket, ihtiras ve melodram mı bekliyorsunuz?" diye sorar ve uyarır: "O halde ümitlerinizi biraz azaltmaya bakın. Burada, hakiki, buz gibi soğuk, taş gibi sert bir macerayla karşılaşacaksınız. ... Bu öyle bir şey ki, hani şu yapılacak bir sürü işi olanların lanet okudukları pazartesi sabahları vardır ya işte onlar kadar aşktan uzak..."[32] Bir romanla ilgili olabilecek uygun beklentiler ile pazartesi sabahları arasındaki karşılaştırmanın da işaret ettiği gibi, *Shirley* önceki paragraflarda tartışılan romanlarla aynı türde, çalışmayla ilgili bir romandır ama efsaneleştirmeyi reddettiğini ilan eder. Daha iyi ifade etmek gerekirse, bu roman sınai çalkan-

31 D. H. Lawrence, *Gökkuşağı* [çev. M. Harmancı, İstanbul: Oğlak, 2000], 13.

32 Charlotte Brontë, *Shirley* [çev. A. Erten, İstanbul: Halk Kitabevi, 1968], 7.

tıyla ilgili bir "İngiltere'nin durumu" romanıdır; sınai bir roman olarak biraz sıradışı olan özelliği ise, kırsalda geçmesidir (kitaba adını veren Shirley Keeldar, kahramanın fabrikasının kurulu olduğu toprakların varisidir).

Tam da bunun aksine ve daha tipik bir biçimde, Brontë'nin ilk biyografisinin yazarı Elizabeth Gaskell, sınai hayatı, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında İngiltere'deki taşra hayatına tezat olarak kullanır. *Kuzey ve Güney*'deki (*North and South*, 1955) Margaret Hale bir papazın kızıdır ve Helstone'un Hampshire köyündeki ("masallardaki köylere ... şiirlerdeki köylere" benzeyen[33]) sevdiği evinden ayrılıp, kuzeydeki uzak Darkshire bölgesinde (burada kelime oyunu yoktur[34]) yer alan imalat kenti Milton-Northern'a gitmeye zorlanır. Güney boş zamanı temsil ederken, Kuzey işi temsil eder; Güney'de sözde aristokrat kibarlığı ve hiyerarşisi baskınken, Kuzey'deki ticaret-imalat yaşamı, modernlik ve efendilerle insanlar arasında daha demokratik bir ilişki için mücadele demektir; sonuçta Güneyli Margaret Kuzey'i, kendi kendini yetiştirmiş bir adam olan Thornton'ın bünyesinde kucaklayacaktır. *Kuzey ve Güney*'deki coğrafyanın, somut yerleri görünüşte kıyaslanamaz dünya görüşleri haline getirmesi, David Lodge'un bunu *İyi İş*'te yeniden yazmasına vesile olmuştur: Dördüncü Bölüm'de bahsedilen Robyn Penrose modern bir Margaret Hale'dir, kültürlü, insancıl ve farkında olmadan züppedir, berbat akademik iş piyasası koşulları yüzünden bir sanayi kenti olan "Rummidge'de" (Birmingham) çalışmaya gider ve orada kaba ama işini bilir fabrika müdürü Wilcox'la yan yana düşer. *Kuzey ve Güney*'deki gibi, yavaş yavaş gelişen karşılıklı bir takdir, Lodge'un karakterlerine dünyayı anlamaya dair bireysel bakış açılarının sınırlarını aşma imkânı sunar.

33 Elizabeth Gaskell, *Kuzey ve Güney* [çev. D. Kızılay, İstanbul: Altın Bilek, 2013], 19.

34 "Dark" karanlık, "shire" ilçe, vilayet demektir —*çev. notu.*

İlkin Dickens'ın yayıma hazırladığı *Household Words*'te tefrika halinde basılan Gaskell'in romanı, Dickens'ın *Zor Zamanlar*'da sunduğu, daha itham edici görünen ama üslup bakımından çok farklı bir şekilde ele alınan sanayileşmeyle çarpıcı bir zıtlık oluşturur. Burada Dickens kuzey imalat kenti "Coketown"ı tarif etmektedir:

> Kırmızı tuğlaların kentiydi, ya da dumanla küller izin verseydi, kırmızı tuğladan bir kent olacaktı. Şimdiyse bir yerlinin boyalı suratı gibi kırmızı siyahtı. Fabrikaların ve yüksek bacaların kentiydi. Bacalardan sayısız yılanlar gibi dumanlar yükseliyor, birbirine dolanıyor, hiç çözülmüyordu... Kapkara bir kanalı, kötü kokulu mor boyalı suların aktığı bir nehri, pencerelerinden bir yığın gürültünün yayıldığı fabrika binaları, deli bir filin başını sallaması gibi inip kalkan, inip kalkan buhar pistonları vardı.[35]

Dickens bir sanayi kentinin kasvetli ve yavan ortamını, bu romanda hayal ve hissin Gradgrind tarzı faydacılığa karşı zorunlu zaferinin hikâyesine uydururken, hayal gücünde, kurtarıcı Sissy Jupe'u menfur Gradgrind'lerin yaşamına sokan sirk kadar yabancı ("mor boyalı suların aktığı bir nehri"), egzotik ("bir yerlinin boyalı suratı") ve had safhada düşsel ("deli bir filin başını sallaması") bir şeye dönüştürür. O halde, Dickens'ın savı, bir yandan sanayi ortamının iğrenç olmasını gerektirirken (nehir zehirli, binalar çok pis ve fabrikadaki düzenek çok büyük ve çirkin), diğer yandan, ortamın *tasviri* zaten bu yeri kendinden koruyacak bir duyarlılıkla değerlendirilmiştir. Coketown'u *gerçekçi bir biçimde* sunmak, neredeyse, onu mümkün kılan gerçeğe tapınmacı faydacılıkla birlikte bir dolap çevirmek olacaktır.

Fakat en "gerçekçi" şehir gerçekçilikleri bile açıkça betimleyici değildir ve kurmacada *belgeleme* ile *savla-*

35 Charles Dickens, *Zor Zamanlar* [çev. F. Elioğlu, İstanbul: Oda, 1997], 24.

ma arasında içten bir ilişki vardır. Honoré de Balzac ve (yüzyılın sonunda) Émile Zola gibi on dokuzuncu yüzyıl Fransız romancılarının belirlenimciliklerini, insanların yaşadıkları yerlere karşı antropolojik olmaktan çok *zoolojik* olan yaklaşımlarıyla birlikte düşünün. Balzac'ın *Goriot Baba*'sının (1834-5) açılışındaki çok ünlü kısa hikâye alıntılanamayacak kadar uzun olsa da, Madam Vauquer ve köhne pansiyon evinin tasviri, Balzac'ta insanlarla yaşadıkları yerlerin birbirine bağlılığının tabiatıyla en bilinen örneğidir; Balzac "Pansiyon, onun kişiliğini kapsadığı gibi, o da bütün kişiliğiyle pansiyonu açıklıyordu" diye özetler.[36] İnsanlar ve yerleri Balzac'ta tek ve aynıdır ve bu son derece belirlenimci "gerçekçilik" içinde, insanlar mı doğal ortamlarını yaratırlar yoksa doğal ortamları mı onları yaratır, asla belli değildir.

Aşırı-gerçekçiliğin aksi *gayri*-gerçekçiliğinin daha da uç bir örneği, on dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyılda, toplumun kıyısında köşesinde kalmışları, cinsellik ve suçun yeraltı dünyasını, alenen hisleri bulaştırmadan araştıran "**doğalcı**" romandır; niyeti olabildiği kadar "gerçekçi" olmaktır. En meşhur temsilcisi olan Zola, "*deneysel* roman"ı (vurgu bana ait) aynı başlıklı yazısında ["Le Roman expérimental"] savunurken, sanki roman, hipotezlerin sınanabileceği bir laboratuvarmış gibi kelimenin gerçek anlamıyla *deneyseli* kastediyordu. Alt sınıfa ait bir evde geçen zina, cinayet ve intiharın anlatıldığı, skandal yaratan romanı *Thérèse Raquin*'in (1867) önsözünde şöyle yazar: "Umarım ki her şeyden önce bilimsel bir amaç gözettiğim artık anlaşılmaya başlanmıştır... Güçlü bir erkekle tatmin olmamış bir kadını ele alıp, onların hayvan taraflarını aramak, hatta onlardaki hayvandan başka bir şeyi görmemek, onları şiddetli bir facia içine atmak, duygularını, davranışlarını inceden inceye tespit etmek. Cer-

36 Honore de Balzac, *Goriot Baba* [çev. N. Altınova, İstanbul: Remzi, 1993], 11.

rahların ölüler üzerinde yaptıkları inceleme işini ben canlı vücutlar üstünde yaptım, o kadar."[37] Buraya kadar oldukça bilimsel diye düşünebilirsiniz, ama romanı açtığınızda çok farklı bir şeyle karşılaşırsınız. Roman, ana karakterlerin tuhafiye dükkânlarının üstündeki evlerinin bulunduğu bakımsız sokağın uzun, ayrıntılı bir tasviriyle başlar ve tasvir "cüzzamlı ... üstü, dikişli yara izleriyle kaplı"[38] bir duvarla biter. Bu bedensel benzetmeler, en hafif tabirle, tarafsız olmaktan uzaktır, çünkü bizi çoktan, klinik bir gözlemdense, ikrah duygusuna götürmüştür. Tasvir bizim okur olarak beklentilerimizi koşullar; anlatı teorisyeni Mieke Bal'ın ifade ettiği gibi "anlatısallığın üretkenliğidir" bu.[39] Bu nedenle, Zola'nın yozlaşmış duvarına yeniden bakıp olası hikâyeler tahmin ederiz (burada ne olmuştu?) ve romanı yeniden okuyarak, açılışının, ahlaki yozlaşmayı nasıl dolaylı bir tür çevresel yozlaşmaya dönüştürdüğünü görürüz: Karakterlerin işlediği suçların sonuçları ("dikişli yara izleri"), belirlenimci Zola'nın bu suçları doğurduğuna inandığı sefil ortamın her yerine yazılmıştır. Hikâyenin sonu bu açılış tasvirinin ayrılmaz parçasıdır, ama ancak insanlarla yaşadıkları yerler arasındaki ilişkinin tamamıyla ve karşılıklı olarak belirleyici olduğuna inanırsanız "gerçekçi"dir.

Şehirler belli *türde* hikâyeleri mümkün kılar. Şehrin romancılara çekici gelmesinin bir nedeni, özellikle Avrupa'da nüfus yoğunluğunun, yönetici sınıf, alt sınıf ve aradaki bütün sınıfları fiziksel olarak birbirine yakın hale getirmesidir. Böyle bir ortamın, kurguları açısından son derece önemli sonuçları vardır. Oscar Wilde'ın kale-

37 Emile Zola, *Thérèse Raquin* [çev. A. Cemgil, İstanbul: Hayat Neşriyat, 1968], 10.

38 Emile Zola, *Thérèse Raquin*, 10.

39 Mieke Bal, "Over-writing as Un-writing: Descriptions, World-Making, and Novelistic Time", *The Novel: Forms and Themes* (cilt II) içinde, haz. Franco Moretti, Princeton: Princeton University Press, 2006, 571.

me aldığı *Dorian Gray'in Portresi*[40] (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) gibi romanların, psişik bölünmeyi, güçsüz ve yetersiz coğrafi sınırları kullanarak nasıl alegorileştirdiğini bir düşünün. Gündüz parlak bir genç, gece zengin ve yakışıklı bir kahraman olan başkarakter varoşlara dadanır, işlediği yeraltı suçlarının haberleri yüksek sosyeteye sızarken, şehrin onun adını sakladığı fikrine kapılır. Şehirde tanınmamak, umumiyetle teorinin ötesine geçmez ve hiçbir şehir suçlarının faillerini görünmez kılacak kadar büyüyemez: Örneğin Victoria döneminin ortalarında yazılmış *Kuzey ve Güney* ile *Büyük Umutlar* kadar farklı romanların olay örgüleri, ölüm tehlikesine rağmen Britanya'ya dönmekte olan ve şehirde onu tanıyan biri tarafından fark edilen karakterleri merkeze alır; Conrad'ın *Gizli Ajan*'ı (*The Secret Agent*, 1907) ise, işlenmesinin üstünden yalnızca bir-iki saat geçer geçmez, suçu romana adını veren karakterin üstüne yıkmak için Londra'nın dehşet verici anonimliğini vurgular ("bazı kıtalardan daha kalabalık, korkunç bir kent"; "beş milyon hayatı gömmeye yetecek kadar da karanlık vardı").[41]

Victoria dönemi romanlarındaki şehirler büyük ölçüde sefalet ve rezillikle dolu yerler olsa da, pek çok modern roman şehrin bağlantılılığını çok daha olumlu bir tarzda temsil eder. Dickens, Gaskell ve Conrad'ın şehirleri saklanıp bulunmamaya çalışacağınız yerlerken, Joyce'un *Ulysses*'i gibi modernist romanlar da şehrin sunduğu gelişigüzel karşılaşma fırsatlarından ya da ister bir mezarlık ya da bardan, ister bir kütüphane ya da genelevden bahsediyor olsun, umumi yerlerdeki, zorlama olmayan demokrasiden doğan bir tür birliktelik hissi yaratma olanaklarından faydalanır. Savaş sonrası romanlarda da şehir, eskinin enkazının altından yeni toplulukların çıkabi-

40 Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi* [çev. N. Yeğinobalı, İstanbul: Can, 2003].

41 Joseph Conrad, *Gizli Ajan* [çev. S. Sertabiboğlu, Ankara: İmge, 2006], 12.

leceği bir yer olarak hayal edilir. Örneğin Trinidad doğumlu Sam Selvon'ın *The Lonely Londoners* (1956) adlı romanını ele alalım: Kahramanın "Londra Kingston gibi değil... burada milyonlarca insan yaşıyor, yıllardır Londra'da yaşayan bir arkadaşınızı bile hiç göremeyebilirsiniz" şeklindeki iddiasına ve savaş sonrası Britanya'daki yaygın ırkçılığa ve ekonomik yoksunluğa rağmen, Selvon'ın Karayipli göçmenlerin yaşantılarına dair anekdotlara dayalı romanı, şehrin herkese açık alanlarının tatminkâr fırsatlarını ve imparatorluk sonrası toplumun daha değişik biçimlerini öne çıkarır.[42] Onlar "yalnız" olabilirler, ama Peter Kalliney'in Selvon'ın romanını, Virginia Woolf'un metropol modernizmine dair bir ikon haline gelmiş, şehir hayatının mümkün kıldığı yeni toplum biçimlerini kullanan ve öven bir roman olan *Mrs. Dalloway*'le birlikte okurken dikkat çektiği gibi, bu göçmenler halis muhlis *Londralıdır*.[43]

Selvon, George Lamming ve hatta beyaz, üst sınıftan Colin MacInnes gibi yüzyılın ortalarında yaşamış birçok yazar, kendi dönemlerindeki yaygın ırkçılığın da üstünü örtmeden, şehrin kolektifliğini siyasi zeminlerde göklere çıkaran romanlar yazdılar. James Kelman'ın ve Irvine Welsh'in İskoçya'nın sanayileşme sonrası şehirlerindeki işçi sınıfı ve alt sınıfın sosyalliğine dair tasvirlerinden, Hanif Kureishi'nin, Zadie Smith'in ve Monica Ali'nin siyahi ve Asyalı Londralıların tecrübeleri hakkındaki romanlarına kadar, çağdaş İngiliz yazınının en iyi örneklerinin çoğu şehir hayatının tesadüfi karşılaşmalarının olanaklı kıldığı, bazen beklenmedik olan dayanışmaları konu alır. Şehirde en ayrıcalıksız yaşamların bile bu şekilde kurtarılması, tek başına çağdaş İngiliz edebiyatının bir özelliği de değildir. Don DeLillo'nun iki binlerin Amerikan metropolü hakkındaki romanı *Underworld* (1997), katılaşmış

42 Sam Selvon, *The Lonely Londraers*, New York: Longmann, 2007, 250.

43 Peter Kallinety, *Cities of Affluence and Anger: A Literary Geography of Modern Englishness*, Charlottesville: University of Virginia Press, 1996, 110.

yüzlerce kişiyi Bronx'un korkunç "iç getto"suna çeken bir "mucize" ile biter: Cinayete kurban giden on iki yaşındaki getto sakini Esmeralda Lopez'in yüzü doğaüstü bir şekilde bir reklam panosunda belirmiştir.[44] DeLillo'nun anlamlı bir başlık attığı *Kozmopolis*[45] (*Cosmopolis*, 2003) adlı eserinde, milyarlık bir servetin idarecisi olan kahramanın pek de tanımadığı bir şehir hakkındaki görüşü, limuzini Brutha Fez'in (kendisi oldukça kozmopolit, umulmadık bir melez, Sufi bir repçidir) cenaze alayının arkasında sıkışıp kaldığında dönüşüm geçirir.

HİÇBİR YERDE VE HER YERDE

Bütün bu örneklerin gösterdiği gibi, roman toplumsal ve tarihsel bağlamın ayrıntılarıyla oldukça içli dışlıdır; romanları kültürel belgeler gibi okumaya itiliriz: kır evindeki muhafazakâr değerler, işçilik hayatı ve sanayileşme, göçmenlik deneyimi vb. hakkındaki belgeler. Yine de, bütün kurmaca eserlerde bu bölümde anlatılan, sınıflandırılabilir türde bir ortam yoktur: Franz Kafka'nın *Dava*'sındaki[46] (*Der Prozess*, 1925) olaylar kesinlikle bir şehir ortamında geçer ama şehrin adı geçmez, sanki eyalet suçunu tanımlamadan ya da kendisini savunmasına izin vermeden K'yi itham ve infaz ettiğinde olanlar, şehir olacak kadar "gelişmiş" her yerde olabilir – Kafka'nın ironisi budur. Ya da Samuel Beckett'in daha sonraki eserlerini düşünün (*Eşlik* "Biri karanlıkta bir ses duyar: Hayal et" cümlesiyle başlar), o kadar yabancılaştırıcı, o kadar *dünyadan yoksundur* ki, ona uygun olduğunu düşünebileceğiniz tek ortam canlı bir defin törenidir.[47]

44 Don DeLillo, *Underworld*, New York: Scribner, 1997, 807-810.

45 Don DeLillo, *Kozmopolis* [çev. G. Ç. Güven, İstanbul: Everest, 2008].

46 Franz Kafka, *Dava* [çev. T. Bora, İstanbul: İletişim, 2015].

47 Samuel Beckett, *Company, Three Novels*, New York: Grove, 1996, 3. [Türkçesi: *Eşlik*, çev. Uğur Ün, İstanbul: Ayrıntı, 2017]

Başka tür bir "hiçbir yer" ise *ütopya*dır. Bu terim Sir Thomas More'un *Utopia*'sındaki[48] (1516) kurmaca Yeni Dünya adasından gelir ve *iyi yer* ("yer" anlamındaki Yunanca *topos* kelimesi *eu-* "iyi" ön ekini almıştır) ya da *hiçbir yer* (çünkü ön ek, "değil" anlamındaki *ou-* da olabilir) anlamına gelir. İyilik ve var olmamak kavramlarıyla yapılan kelime oyununun akla getirdiği gibi, ütopyalar gerçek dünyadaki gidişatın karşılaştırılabileceği imkânsız standartlar sunarlar. Oysa uygulamada, kurmacadaki ütopyalar genelde **distopyadır**: Kuşkuya yer bırakmayacak şekilde kötü yerlerdir. Meşhur modern örnekleri arasında Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*[49] (*Brave New World*, 1932), George Orwell'in *1984*[50] (*Nineteen Eighty-Four*, 1949) ve Margaret Atwood'un *Damızlık Kızın Öyküsü*[51] (*The Handmaid's Tale*, 1985) adlı eserleri sayılabilir; her birinde ortam ("topos") *coğrafi olarak* başka bir yer değil (More'un Utopia'sı ücra bir adadır), *zamansal olarak* başka bir yerdir, totaliter bir devlette akılla yönetilen insanlığın çok korkunç geleceğidir: Huxley'de teknokrat, Orwell'de komünist, Atwood'da ise kökten dinci. Ütopyalarla ilgili bu türden bir şüphecilik sanırım en iyi şekilde tarihsel olarak anlaşılabilir, çünkü yirminci yüzyıldaki totaliter yönetim ve yirmi birinci yüzyıldaki kökten dincilik tecrübesi, otoriter rejimlerin hayırseverliğine ve akliliğine pek güven uyandırmamıştır. Oysa daha da geriye gittiğimizde ve Voltaire'in Eldorado'sunu ve Johnson'ın Mutlu Vadi'sini düşündüğümüzde, öyle görünüyor ki romancının gözünde insan mutluluğuyla ilgili söylenebilecek fazla bir şey yoktur, ama insan memnuniyetsizliğinin

48 Thomas More, *Utopia* [çev. S. Eyüboğlu, M. Urgan, İstanbul: İş Kültür, 2006].

49 Aldous Huxley, *Cesur Yeni Dünya* [çev. Ü. Tosun, İstanbul: İthaki, 2003].

50 George Orwell, 1984 [çev. C. Üster, İstanbul: Can, 2000].

51 Margaret Atwood, *Damızlık Kızın Öyküsü* [çev. S. Altınçekiç ve Ö. Kabakçıoğlu, İstanbul: Doğan, 2017].

ve yenilgisinin gerçek anlamda sonsuz sayıda permütasyonu vardır.

Ütopyavari ya da distopyavari ortamları burada önemli kılan, hayal gücünün sınırlarını zorlamalarına karşın "gerçekçi" ortamın etkilerine ışık tutmalarıdır; çünkü kurmaca dünyaların gerçek dünyadan hem ontolojik olarak farklı hem de ona bağlı olması ikiliğini en açık şekilde belli ederler. Yani, var olmayan bir dünyayı tarif ederler, ama yine de, tanıdığımızı sandığımız dünyayla ilişkili olarak anlamadığımız sürece anlaşılmazlar; mesela *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ün meşhur açılışında on üçü vuran saati ya da Orwell'in fablı *Hayvan Çiftliği*'ndeki (*Animal Farm*, 1945) fazlasıyla insan olan hayvanları düşünün. Bu bütün kurmaca eserler için geçerlidir. Ama ben ütopyavari ya da distopyavari ortamların, belirlenmiş *ötekilikleri* sayesinde, bütün romanlardaki ortamların işlevini açığa çıkarmaya yardımcı olduğunu öne sürerek bitirmek istiyorum.

Örneğin Jonathan Swift'in fantastik mensur hicvi *Gulliver'in Seyahatleri*'ni (*Gulliver's Travels*, 1726) düşünün: Gulliver seyahatlerinin anlatıldığı dört kitapta minik ama kötü niyetli Liliputlular, dev gibi ve medeni Brobdingnaglılar, kuruntulu ve beceriksiz Laputlular ve kusursuz akıllı atlar tarafından yönetilen ülkelere gider ve bu geçici misafirliklerde, okurdan zaten bildiği şeye başka bir açıdan bakması istenir. Birdenbire, insanların kanıksanmış yozlaşmışlıkları ve istismarları yabancı ve dehşet verici görünür: Gulliver Britanya'nın yakın tarihi hakkındaki vatansever ve pohpohlayıcı olmayı amaçlayan izahını okuduktan sonra, Gulliver'in "tabiatın yeryüzünde sürünmelerine katlandığı o küçük, iğrenç haşerelerin, muhakkak ki, en zararlıları"ndan biri olduğu konusunda Brobdingnag'ın dehşete kapılmış kralıyla hemfikir olabiliriz.[52] Yüzyıllar sonra *Şampiyonların Kahvaltısı*'nda (*Bre-*

52 Jonathan Swift, *Gulliver'in Seyahatleri* [çev. İ. Şahinbaş, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958], 151.

akfast of Champions, 1973) Amerika Birleşik Devletleri'yle ilgili, adeta bir Marslı gibi, çok farklı boyutları içeren görüşlerini sunan Kurt Vonnegut akla Swift'i getirir. Örneğin Kristof Kolomb'un keşfinin yılıyla ilgili şöyle der: "Öğretmenler bunun, kıtalarının insani yaratıklar tarafından bulunduğu tarih olduğunu söylerlerdi çocuklara. Aslında 1492 tarihinde milyonlarca insani yaratık, dopdolu ve hayat içinde bir yaşam sürüyorlardı kıta üzerinde. Bu tarih, açıkçası, deniz korsanlarının bu insanları soyup öldürmeye başladığı tarihti."[53] Amerikan ikonlarının hepsi (silahlar, kamyonlar, ırkçılık, elektrikli sandalye ve benzeri şeyler) sanki farklı bir gezegenden bir yabancıya anlatılıyormuş gibi (çizimlerle) açıklanır. Ütopyacı ve distopyacı romanların ortamları, zaten bildiğimizi düşündüğümüz bir şeye farklı bir açıdan bakmamızı sağlamayı amaçlar.

Bu yabancılaştırıcı fantezilerin onarmaya çalıştığı şey, tanıdıklık ve alışkanlık nedeniyle tahrip olan algılama yeteneğidir. Rus eleştirmen Viktor Şklovskiy, "Otomatikleşme, şeyleri, giysileri, eşyaları, hanımlarımızı, savaş korkumuzu yavaş yavaş yiyip bitirir" diye yazar: "Eğer çok sayıda insanın karmaşık hayatı tamamen bilinçdışı düzeyinde gerçekleşiyorsa, o halde bu hayat hiç yaşanmamış gibidir."[54] Başka bir deyişle, bir şeyleri her zaman görmek, onları aslında hiç görmediğimiz anlamına gelir. İşte edebiyat burada devreye girer, çünkü "organlarımıza yeniden his getirmek için, nesneleri hissetmemizi sağlamak, taşı taş gibi hissettirmek için insana sanat aracı verilmiştir" ve sanat tanıdık şeyleri sanki ilk defa görüyormuşçasına görmemiz için yabancılaştırır ya da bunlarla ilgili "**alışkanlığımızı kırar**".[55] Şklovskiy bunun "sanatsal olanın alamet-i farikası olduğunu, yani otomatikleşmiş algının

53 Kurt Vonnegut, *Şampiyonların Kahvaltısı* [çev. M. Doğan, İstanbul: E, 1974], 26.

54 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose* [çev. B. Sher, Normal: Dalkey Archive Press, 1991], 5.

55 Shklovsky, *Theory of Prose*, 6.

etki alanından kasten çıkarılmış bir yapı" olduğunu savunur.[56] Dickens'ın dediği gibi "tam hakikat" yeterli değildir: Edebiyat, dünyayı yeni bir biçimde tuhaf kılarken, yeni bir biçimde görünür de kılar.

56 Shklovsky, *a.g.e.*, 12.

Charles Dickens, *Kasvetli Ev* (1853)

Birçok romana, olayların geçtiği evin adı verilmiştir ve *Otranto Şatosu*, *Rüzgârlı Tepe* ve *Yedi Çatılı Ev* gibi romanlar için çoğu zaman, romanın ana karakterinin evin kendisi olduğu, ortamın ise anlatının esas aracısı olduğu söylenmiştir. Fakat *Kasvetli Ev*'e bu açıdan baktığınızda, ilk dikkatinizi çekecek şey "Kasvetli Ev" diye adlandırılan iki evin ne kadar küçük bir rol oynadığıdır. İlk Kasvetli Ev, Esther Summerson'un Chancery, Ada ve Richard'ın gözetiminde yaşadığı, John Jarndyce'in Hertfordshire'daki sıkıcı denecek derecede dingin evidir; ikincisi ise, Jarndyce'in Esther ve kocası Allan Woodcourt için hazırladığı, bir o kadar huzurlu Yorkshire kır evidir. Evlerden hiçbiri romanda fazla yer tutmaz ve romandaki bütün mimari birimler arasında en az kasvetli olan ve hakkında en az şey bildiğimiz yerler bu evlerdir. Romanın riyakârlığa ve ketumluğa olan ilgisiyle uyumlu bir şekilde, Dickens'ın romanının gerçekten kasvetli evleri başka isimlerle geçer.

"Kasvetli Ev"e karar vermeden önce Dickens'ın roman için düşündüğü ve reddettiği bütün muhtemel başlıklar, geçit çöpçüsü Jo'nun sefil hayatının çoğunu geçirdiği, Londra'daki bir harabe olan Yapayalnız Tom'a bir göndermede bulunur. Burası, Chancery Mahkemesi'ne düştüğünden beri davalı bir mirastır ve Chancery Mahkemesi'ne karşı durmak üzere kurulduğu, İngiliz düzeninin bütün felaketleriyle ilgili Dickens'ın kaygısı hesaba katıldığında, Dickens Yapayalnız Tom'un sembolik önemini vurgulamak için onu kitabının başlığı yapmak istemiş olabilir. Yoksulluk ve haraplık bu "sefalet kovanı"nın baskın özellikleridir: "Mahvolmuş, hastalıklı bir insanın gövdesinde parazitlerin belirmesi gibi bu harap barınaklarda da duvarlardaki ve döşemelerdeki deliklerden girip çıkan iğrenç bir varlık güruhu türemiş; kurtçuklar gibi kıvrılıp tavanı akan yerlerde uyuyor; ateşli hastalıklar taşıyarak gelip gi-

diyor;..." (202).[1]

Hezeyanlı Jo ölüm döşeğinde Esther'a "yaşadıklarından çok ölüyorlar...Yapayalnız Tom'da yığınla ölüyorlar" der (509). Ve ardından yığınlar halinde gömülürler. Harabenin mikroplu korkusu sembolik olarak, Esther'ın babası olduğu ortaya çıkan, gerçek anlamda "hiç kimse" denebilecek Nemo'nun yattığı mezarla ilişkilidir. Kraliyet metropolünün tam kalbindeki bu şehir mezarlığı "mikrop saçan, iğrenç... Bir Türk'ün menfur deyip reddedeceği, bir Kafiristanlı'nın tüylerini ürpertecek feci bir toprak parçası"dır:

> Çepeçevre evler var, aradaki küçük pis kokulu bir tünelden –faal hayatın bütün kötülüklerinin ölümün üzerine kapandığı ve faal ölümün bütün zehirli unsurlarının yaşamın üzerine kapandığı– demir bir kapıya geliniyor; içeride, onu çürümede ekiyorlar, çürümezlikte kıyam etsin diye; hasta yataklarının başucunda bir intikam meleği; gelecek kuşaklara, bu kibirli adada uygarlığın ve barbarlığın nasıl bir arada yürüdüğünü gösteren utanç verici bir kanıt. (214)

"Kâfir" Türklere ve Kafiristanlılara yapılan göndermeler, bu "kibirli ada"nın imparatorluğa ait ikiyüzlülüğüyle ve Hıristiyanlığın üstünlüğüne dair iddialarıyla alay etmek içindir: Sözde "aziz kardeşimiz" –Dickens İngiliz kilisesinin defin prosedürünün dilini kullanmaktadır– yeni ölmüş adam, oraya bakan caddelerde yaşayan vatandaşlara hastalık bulaştıran parçalanmış cesetlerle kalbura dönmüş ince bir çimin altına gömülür. Hayatta en iyi bildiği şey bu dehşetler olan masum Jo, Nemo'nun tek başına yasını tutan, kılık değiştirmiş Lady Dedlock'a eğer isterse cesedin üstünü süpürgesiyle seve seve açacağını söyler. "İyice yukarı koydular. İçeri sokmak için üzerine bastılar" (292). Esther Londra'daki ilk sabahında Jo'nun soyunu "pılı pırtı içersindeki olağanüstü insanlar" (105)

1 Charles Dickens, *Kasvetli Ev*, 287.

olarak görür, sanki Yapayalnız Tom'da yaşayanların onunla hiç alakası yokmuş gibi; "Tom'un hastalıklı kanının tek bir damlası yok ki bir yerlerde bir salgına yol açmasın... toplumun her katmanından cezasını kesmesin" (715-717) diye açıklanacak gerçeği öğrenmesi ona şahsen çok pahalıya mal olacaktır.

Fakirlerin öldürücü mezarının sembolik eşlerinden biri Yapayalnız Tom'sa, diğeri de Dedlock'un Chesney Wold'daki taşra malikânesinde yer alan rutubetten dökülen şapeldir; pazar günleri orası "küf küf kokuyormuş; papazın meşe kürsüsü soğuk soğuk terliyormuş ve mezarlarındaki Dedlock'lar ortama kokularını ve tatlarını salıyorlarmış" (61). Buharlaşmanın "soğuk teri" şehir mezarlığının ürettiği çürümenin buharlarını çağrıştırır; leş gibi koku salan şehir mezarlığına benzerliği sayesinde yaptıkları şeyin kelimenin tam anlamıyla bu olduğunu fark ettiğimizde, ibadet edenlerin kiliseye gömülmüş cesetleri soluklarıyla içlerine çektikleri o iğrenç görüntü daha da tüyler ürpertici hale gelir. Hiç şüphe yok ki lüks hayatın dünyasıyla yoksulluğunkini birleştirebildiği için Lady Dedlock'un sırrını öğrenen rüşvetçi avukat Tulkinghorn "asil mezar" (64) olarak tanıtılır: Bu, çürümenin iğrenç kokusunun romanın hummaları ve karartıları kadar taşınamaz olduğu konusunda ısrarlı bir romanda uğursuzca sızdıran bir kaptır. Beyaza boyanmış bir saflığın, ön cephesinin içinde çürüyen kadavrayı inkâr ettiği "beyaza boyanmış mezar" olarak bilinen ikiyüzlülük metaforunu hatırlatan "asil mezar" Tulkinghorn, kendi çürümüşlüğünü fark etmeyi reddeden bir toplum için münasip bir semboldür.

Dolayısıyla roman, kendi kültürünün ayrı tutmaya çalıştığı şeyleri (ölü ile canlı, zengin ile fakir) sembolik olarak bir araya getirerek ilerler. Esther annesini ilk kez Chesney Wold'daki kilisede, son kez Nemo'nun korkunç mezarında görür; fakirlerin mezarıyla Dedlock kilisesi arasındaki ilişki, yaşamla ölüm ve zenginlikle fakirlik arasındaki sınırları çökerttiği zaman, Dickens'ın toplumun

birbirine karşılıklı bağlarla bağlı olduğu konusundaki iddiasını, sadece herkesi bir araya toplayan Chancery olay örgüsüyle değil (Chancery'nin "her mezarlıkta ölüleri" [55]) vardır), paralel ortamlar sayesinde de nasıl geliştirdiğini görebilirsiniz. Belki de en aleni örneği Krook'un darmadağınık paçavra ve şişe deposuna "Chancery" takma adının verilmesindedir, çünkü o da Chancery gibi iflah olmaz ve yola gelmez, döküntülerden oluşan bir karmaşadır. Olay örgüsü, Krook'un pasaklı dükkânını görünüşte başka bir zıddına, Lady Dedlock'un asortik Londra dünyasına (eski aşkı Nemo, Krook'un dükkânının üstünde bir odada ölecektir) bağladığında, betimleme aynı işi yapmış olur, çünkü Londra'daki evi "ölgün bir dünya ve bazen havasızlık yüzünden sağlıksız" (60) olarak tanıtıldığında, Krook'un dükkânından da Chancery'den de bahsediliyor olabilir. Bütün bunların "teamüle ve usule" (60) bağlı olduğu yargısı, romanın meşhur açılış paragrafındaki hantal Megalosaurus kadar uyumsuz böylesi dinazorlara ne olduğunu hatırlayana kadar kulağa çok kötü gelmez.

Fosil Sir Leicester Dedlock, Chancery'ye "ağır, pahalı, tam da İngilizlere has, kurumsal bir şey" (66) olarak hayrandır. Onun Lincolnshire'daki malikânesi de bir o kadar sıkıcı bir yerdir: İç karartıcı, ruhsuz, suyla kaplı bir yer, Chesney Wold kesinlikle sisli çamurlu Londra sokaklarından sığınılacak bir yer değil, onların benzer bir yinelenmesidir; taşra ve şehir, her ikisi de Dickens'ın ulusal rahatsızlığı teşhisinde mevcuttur. Tutucu bir bakış açısıyla, ulusal mirasın ve geleneğin muhafızları olan Dickens'ın aristokratları, sadece kendilerine çok eskiden kalan imtiyazları sürdürme derdindedir: Caddy'nin romanın davranış ustası olan kayınpederi Bay Turveydrop ve Esther'ın kendi soyuna takıntılı bir Galler Milliyetçisi olan kayınvalidesini harekete geçiren çıkarcılık ve nostaljinin pek komik olmayan ama toplumsal anlamda daha güçlü bir halini temsil ederler. Sir Leicester her reform lafında, köylülerin kanlı bir başkaldırısını görür.

Chesney Wold feodal bir kır malikânesidir, ama malikâne *Mansfield Park* tarzı bir romanda olduğu gibi, iyi yönetimin ve şaşmaz istikrarın örneği değildir. O aynı zamanda, Lady Dedlock'un giyinme odasındaki mecazi iskeletlerin yürüyüşlerinin gerçekten duyulduğu gotik bir konaktır, nitekim evin kâhyası Bayan Rouncewell'in hayaletlerle ilgili inancındaki ironi, "yüksek sınıfın ayrıcalıklarından biri", "sıradan insanların üzerinde hak iddia edemeyeceği nazik bir ayrım" olarak görmesidir (149). Aile geleneği, hayaleti, Kral taraftarı kocasını İngiliz İç Savaşı sırasında Parlamento yanlısı devrimcilere gizlice bilgi sızdırarak aldatan bir kadına dayandırır ve devrimcilere duyulan bu ilginin modern karşılığı sınai emeğin İngiltere'sidir: Bu yüzden Bayan Rouncewell başarılı sanayici oğlu hakkında "sanki düşman tarafına geçmiş çok şerefli bir askermiş gibi" (145) diye düşünür. Gerçekte, *Kasvetli Ev*'deki sanayileşmiş kuzey, Elizabeth Gaskell'ın *Kuzey ve Güney*'indeki Milton-Northern'ına, Dickens'ın kendi eseri *Zor Zamanlar*'ındaki Coketown'a benzediğinden daha çok benzer. *Kasvetli Ev*'de dinamizm, enerji, cesaret, kendini yaratmayla ilişkili olan ve bu yüzden romanın güney bölgelerinin sıkıcılığıyla önemli bir zıtlık oluşturan sanayileşmiş kent, bize belli özel ortamların, bağlamında ve birbiriyle ilişkili olarak anlaşılması gerektiğini hatırlatır. Dickens'ın taşra malikanesinde ve metropol merkezinde eksik olduğunu düşündüğü her şey –kültürel, siyasi ve ahlaki bakımdan– buradadır.

Küçük ölçekte de paralel ortamlar boldur. Romanın düzensiz evleri, Kasvetli Ev'in "gayrinizami" (125) özelliklerine ironik olarak zıttır; bunlardan biri Thavies Hanı'nda Bayan Jellyby'ninkiler gibi bir şekilde "yuvarlanan" çocuklarla dolu bir ev olan, bencil, güzellik meraklısı Harold Skimpole'un karmakarışık konutudur. "Teleskopik hayırseverliğe" dalmış olan Bayan Jellyby, Britanya'nın nüfus fazlasını Afrika'da kahve ekim plantasyonları kurmak üzere ihraç etmeyi planlar; bu arada onun kendi evinde durum şudur: "Ailesi faturadan, pislikten, masraftan, gü-

rültüden, merdivenlerden yuvarlanmadan, kargaşadan, sefillikten başka bir şey değil onun için. O karmakarışık ev hafta sonundan hafta sonuna sürekli çamaşır günü vaziyetinde –tek farkı hiçbir şeyin yıkanmaması!" (250) Bayan Jellyby "İnsanlığın Kardeşliği" (98) ile ilgili büyük fikirler beslemektedir, ama Esther Summerson'ın "evdeki yükümlülüklerin yerine getirilmesi daha önemli... evdeki vazifeler ihmal edilip, yerine getirilmiyorsa başka vazifelerin onların yerini tutması mümkün değil" (97, 122) şeklindeki tipik olarak mütevazı hükmü büyük ölçüde romanın da savunduğu fikirdir.

Roman Britanya İmparatorluğu'nun kalbinde başlar (tek kelimelik açılış cümlesi "Londra"dır) ve dışarıya doğru yönelip çok uzağa bakar: Eleştirel olarak Bayan Jellyby'nin misyonerlik faaliyetleri aracılığıyla; kahramanlık bakımından Esther'ın sevgilisi Allan Woodcourt'un sömürge Hindistan kıyılarında gerçekleşen deniz kurtarması aracılığıyla; kurtarıcı olarak ise, çocuklarına asker babalarının atandığı imparatorluk yerleşimlerinin (Malta, Quebec, Woolwich) yerlerinin adını veren komik Bagnet'ler aracılığıyla. Öte yandan, genel argümanı, ev (kelimenin tam anlamıyla ev) düzene sokulmadıkça dünyanın da düzene sokulamayacağıdır. İktisatçıların ve siyasetçilerin ulus hakkında konuşurken hem eviçi hem de yurtiçi anlamına gelen *domestic* ifadesini kullanmaları gibi, Dickens'ın romanlarındaki *domestic* alanlar ve yerler, tek bir kasvetli ev oluşturur. Dickens'ın İngiltere'si birçok kasvetli ev içerir: Yapayalnız Tom; Londra ve Leicestershire'daki Dedlock evleri; Chancery Mahkemesi ve onun Krook'un dükkânındaki ironik ayna imgesi. Okurdan bütün bu parçaları milli bir bütünde birleştirmesi, bütün bu kasvetli evlerin tek ev olduğunu, ya birlikte ayakta kalacağını ya da birlikte yıkılacağını görmeleri istenir.

Bölüm 7

ZAMAN VE TARİH

Romanın başlangıç dönemini inceleyen birçok araştırmacı için, yer konusuna gösterilen fark edilir derecede yeni meraka, insan varlığının zamansal yönüne karşı daha önce eşi görülmemiş düzeyde kapsamlı bir ilgi eşlik ediyordu: İnsanlar zamanla nasıl değişir, bir zaman başka bir zamandan nasıl ayrılır? Modern okurlar kurmacadaki zaman bileşenini ön kabul olarak alsalar da, "**'anakronizm'** sözcüğü İngilizcede ilk kullanıldığında, Shakespeare'in ölümünün üzerinden otuz yıl geçmişti."[1] Ian Watt romandan önceki edebi biçimlerde zamana bağlı ve tesadüfi olana kıyasla zaman-ötesi ve evrensel olarak anlaşılana öncelik verildiğini böyle savunur ve romanın bu hiyerarşiyi tersine çevirdiğini belirtir. Fielding 1745'i (*Tom Jones*'un geçtiği yıl) tarihsel olarak doğru ele aldığından emin olabilmek için almanak kullanmıştı, Richardson ise Clarissa'nın mektuplarını o kadar titizce tarihlendirmişti ki, adeta tam olarak ne zaman yazıldıklarının önemli olduğunu söylüyordu. Bu bölümde romanın zaman ve tarih içinde insan yaşamına olan ilgisini inceleyeceğiz; panoramik ve uzun süreye yayılan tarihsel roman ve roman dizisiyle başlayıp, anlatı zamanının yirminci yüzyıl yazarları tarafından gerçekleştirilen önemli dönüşümlerini tarif ederek bitireceğiz.

TARİH VE HİKÂYE

On sekizinci yüzyıl eleştirmenlerinden James Beattie, daha önceki tarihe ait olan romansların sırf heyecanlı bir

1 Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, 26.

öykü yaratmak için farklı tarihsel dönemleri nasıl birleştirdiğinden yakınmıştır:

> Gerçek ya da uydurma bütün olaylar ve karakterler; Yunan, Romalı, feodal ya da modern bütün idare ve töre sistemleri birbirine katılıp karıştırılmıştır: Sanki bir ressamın Julius Caesar'ı, Kraliçe Elizabeth, Jupiter ve Dulcinea El Toboso ile çay içerken, kafasına antik Roma'nın defneyaprağı taçlarından takılmış, omuzlarında Gotik bir zırh, bileğinde dantelli fırfırlar, ağzında bir pipo ve kemerine takılmış bir tabanca ve savaş baltasıyla çizmesi gibi.[2]

Tarihsel adab-ı muaşeretin bu şekilde yıkılışına, ancak komik romanda (örneğin, Mark Twain'in eseri *A Connetticut Yankee in King Arthur's Court* [1889]) ya da bilhassa anakronist olan bir postmodern eserde (Thomas Pynchon'ın "on sekizinci yüzyıl romanı" *Mason & Dixon*'da [1997] Starbucksvari bir kahve zinciri görülür) kalkışıldığını düşünebilmeniz, romandaki tarihsel anlayışın modern biçimlerinin önemini gösterir.

Tarih bir bilim dalı olarak profesyonel hale gelene, yani belgesel ayrıntılara sözde bilimsel bir vurgu yapmaya başlayana kadar, "roman anlatıları ile tarihsel anlatılar arasında birbirini kuvvetle etkileyen ilişkiler, gerçekten de zaman zaman neredeyse kavgacı bir rekabet" olduğu sıklıkla dile getirilmiştir.[3] Eğer tarihin şimdi bile büyük ölçüde bir hikâye anlatma sanatı olarak kaldığını düşünürseniz (*şu* oldu, ardından *şu* oldu, çünkü *şu* oldu), tarihsel tahayyül ile edebi tahayyül, gerçek dünya hikâyeleri ile kurmaca hikâyelerin anlatılışı arasındaki bağın ne kadar güçlü olabileceğini görürsünüz. Norman Mailer'ın kurmaca olmayan otobiyografik romanı *The Armies of the Night:*

2 Akt. Geoffrey Day, *From Fiction to the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley: University of California Press, 1957, 23.

3 Dominick La Capra, *History, Politics and the Novel*, Ithaca: Cornell University Press, 1987, 8.

History as a Novel, the Novel as History (1968), "tarih" ve "roman"ın neredeyse birbirinin yerine geçebilir terimler olarak anlaşılabileceğini savunur.

Tipik haliyle *şimdinin* yan gazetecilikvari "tarihine" yönelen "kurmaca olmayan roman"larını bir kenara bırakırsak, romancının tarihçilerin yaptığına ulaşma arzusu en çok "tarihsel roman" ya da "tarihsel romans"ta belirgindir. Bu edebiyat türünün kökenleri Madame de Lafayette'in *Prenses de Cleves* (1678, en az bir yüzyıl önce geçer) ve Daniel Defoe'nun 1665-1666 yıllarında Londra'da yaşanan Büyük Veba'nın "belgesel" bir izahı olan, dikkat çekici *Veba Yılı Günlüğü*[4] (*A Journal of the Plague Year,* 1672) adlı eserine kadar dayansa da, bu türü İskoç romancı Sir Walter Scott'ın icat ettiğini söylemek âdettendir, zira muazzam popüler olan kurmaca eserleriyle, on dokuzuncu yüzyılda bütün dünyadaki roman okuma ve yazma kültürlerini etkilemiştir. Scott'ın ilk ve en etkili romanı *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814), 1745'te geçen bir rüştünü ispatlama romanıdır; 1745 yılı aynı zamanda hem *Tom Jones*'un yayımlandığı yıldır hem de *Waverley*'de "Şövalye" Charles Edward Stuart (hangi tarafta olduğunuza bağlı olarak "Tahtın Genç Talibi" ya da "Harika Prens Charlie") olarak bilinen karakterin yönettiği, tahttan indirilen Stuart hanedanı taraftarlarının siyasi başkaldırısının yılıdır. Romanın kahramanı Edward Waverley, tahttan indirilen Stuart'larla Hanover yanlısı düzen güçleri arasındaki çatışmada taraf olmaya zorlanır ve kişisel bağlılıkları nedeniyle aklı farklı yönlere çelindiğinden, iki taraf arasında "gider gelir":[5] amcasının II. James'e olan (Stuart) vefası, babasının, Hanover'ın yönetime geçmesini hedefleyen bir hükümetteki rolüyle; II. James yanlısı parlak Flora McIvor'a duydu-

4 Daniel Defoe, *Veba Yılı Günlüğü* [çev. İ. Kantemir, İstanbul: İş Kültür, 2016].

5 "Waver" iki şey arasında gidip gelmek, tereddütte kalmak anlamındadır ve sadece karakterin isminde geçmez, buradaki anlatımda da kullanılır —*çev.notu.*

ğu hayranlık, bu hanımın kendisine karşı kayıtsızlığıyla; hükümet ordusunda hizmet veren Talbot'un doğruluğu, Fransızlaşan İskoç Fergus'un kendine dönük fırsatçılığıyla karşılaştırılmalıdır.

Scott'ın yazdığı döneme gelindiğinde (romanın alt başlığının ilan ettiği şekliyle, altmış sene sonra) ulusal bölünme kesin olarak engellenmiştir. II. James yanlıları bu ikinci başkaldırıyı kaybetmiştir ve bunu desteklemiş olan İskoç kültürünün gaddarca yok edilmesi bir üçüncünün yaşanmamasını güvence altına almıştır. Scott'ın böylesine tarafsız bir gözle yazmasını sağlayan tabii ki budur: İskoç kültürünün hem ihtişamlı hem de anakronist yönlerini; "geri kalmış" insanlara zulmeden muzaffer Liberal Parti yanlılarının modern tarihi yanlarına almış olabileceklerini, ama efsane ya da gelenek yoluyla hayal gücüne sunabilecekleri pek bir şeyleri olmadığını görürsünüz. Dolayısıyla bu, tarih *görüşleri* ile epey ilgili bir tarihsel romandır: Stuart-yanlısı İskoçların durağan ama tarihsellik karşıtı geleneklerine karşı, Hanoverci Liberal Parti taraftarının ilerleme ve gelişim olarak tarih anlayışı. Scott açıkça ikincisini onaylasa bile, başkarakteri gibi, bir süre için birincinin güçlü yaratıcı albenisine kapılır. (Gerçekte, Scott'ın bugünde geçen romanları bile tarihle ilgilidir – örneğin, yalnızca müphem parçalar halinde bilinebilen bir geçmişin zevkleri ve güçlükleriyle ilgili romanı *The Antiquary*'ye bakınız.)

Tarihle kurduğu ilişkiye bakıldığında, *Waverley* on dokuzuncu yüzyıl tarihsel romanının tam bir örneğidir: Tarihi, katılımcıları için kişisel ve derinden hissedilen bir ikilem haline getirir; tarihi, bireylerin yaşamlarını şekillendirirken işbaşında gösterir; tarihsel olayları, tarihsel temsilin yapısını yansıtmak için kullanır ve geçmişi zorla *geçmişte* bıraksa da geçmişten zevk alır. George Eliot'ın 1490'larda geçen *Romola*'sı (1865) gibi bazı önemli istisnalar dışında, on dokuzuncu yüzyıl tarihsel romanı aynı zamanda, hâlâ yaşayan hafızada yer alan bir dönemi işleme konusunda da genellikle Scott'ı izlemiştir. Lev Tolstoy'un

yazıldığı dönemden altmış yıl öncesinde, Napoléon döneminde geçen *Savaş ve Barış*'ı[6] (*Voyna i Mir*, 1869) ve aynı dönemi daha evvel anlatan William Makepeace Thackeray'ın *Gurur Dünyası*[7] (*Vanity Fair*, 1848) adlı eserleri buna örnektir. Her iki romanda da karakterlerin yaşamları, sürmekte olan savaşlardan etkilenmiştir (ya da bu yüzden bitmiştir). Dickens'ın 1780'lerin Gordon İsyanları ("Papalığa Hayır") hakkındaki romanı *Barnaby Rudge* ve Fransız Devrimi'nin 1790'lardaki terör döneminde geçen *İki Şehrin Hikâyesi* adlı romanları tıpkı Scott'ınkiler gibi altmış ya da daha fazla yıl geride kalmış olayları konu edinir; fakat öte yandan, bunlar Scott'ın romanları kadar tatmin edici romanlar değildir, çünkü tarihi *fazla* zorlayarak kişiselleştirirler (*İki Şehrin Hikâyesi*'nde bir olay örgüsü hamlesiyle Madam Defarge'ın niye kana susadığını öğreniriz ve Fransız Devrimi şahsi bir kan davasına dönüşür) ve geçmişi Scott kadar ciddiye almazlar. Geçmişe, Victoria döneminin ortalarının aydınlanmışlığıyla tezat teşkil eden, karanlık bir selef gibi yaklaşırlar; oysa Dickens eşref saatinde olmadığı dönemlerde bu şimdiki zamanı yerden yere vurmaktan geri durmazdı.

Scott'ın ve klasik tarihsel romanların etkisi, başka şekillerde ve zaman zaman şaşırtıcı başka yerlerde açık bir şekilde dile gelir. Bir bakıma *Waverley*'i çok sürükleyici hale getiren, farklı coğrafi mekânların farklı tarihsel zamanları temsil edebileceğini keşfetmiş olmasıdır; bu nedenle, Waverley ve İngiliz yurtluğu Waverley-Honour'dan devlet askerleriyle kuzeye seyahat etmek, İngiliz Adaları'nın tarihine, sonunda koylara, vadilere ve İskoçya Dağlık Bölgeleri'nin Galler dili konuşan haydutlarına varana dek geri gitmektir. Teknik olarak zamanda ileri gidersiniz (besbelli Waverley ve okur, yolculuğun sonunda başındakin-

6 Lev Tolstoy, *Savaş ve Barış* [çev. L. Soykut, İstanbul: İletişim, 2013].

7 William Makepeace Thackeray, *Gurur Dünyası* [çev. N. Yeğinobalı, İstanbul: Remzi, 1986].

den daha yaşlıdır), ama sembolik olarak tarihsel zamanda geriye doğru yol alırsınız. Mekân ve zamanın bu kesişimi, roman teorisyeni Mihail Bahtin'in **"kronotop"**, başka bir deyişle "zaman-mekân" terimini dile katarken tarif ettiği şeydir ve geleneksel yaşam biçimlerinin modern sanayinin homojenleştirme süreçlerine nasıl kurban gittiğinin ayrıntılarını anlatan romanların çok önemli bir bileşenidir. Örneğin Hardy'nin *Hayat Bağları* (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891) adlı eserinde sütçü kız Tess, modern standart bir eğitime maruz kalacak olan ilk Wessex kuşağındandır, yani o ve annesi "birlikte oldukları zamanlar Victoria dönemiyle James devri çatışır."[8] Tabii ki, tarihte "ileri" ya da "geri" gitme metaforunun potansiyel olarak tepeden bakan, hatta ırkçı bir boyutu da vardır; James Fenimore Cooper'ın *Waverley*'in egzotik ve modası geçmiş Highland İskoçlarından epey ilham alarak soylu Amerikan yerlilerini anlattığı *Son Mohikan* (*The Last of the Mohicans*, 1826) ve benzeri romanlarda bunu görebilirsiniz. Yine de, on dokuzuncu yüzyıl romancıları ve okurları açıkça, tarihsel gelişimin eşitsizliğini, yakın zamana dek birçok ülkede bir arada var olan çoklu dünyevilikleri dile getirebilen bir kurmacaya ilgi duyuyorlardı, yalnızca nötrleştirildikten ya da yok edildikten sonra güvenle haz alınabilen tarihsel çeşitlilikleri roman aracılığıyla tüketmek mümkündü.

Yirminci yüzyılın Scott tarzında zorunlu olarak ama acı vererek yitirilen bir dünya izleğine dayalı tarihsel kurmacası, ticari anlamda popüler olandan eleştirel anlamda saygıdeğer olana kadar uzanır. Bir yanda Margaret Mitchell'ın şatafatlı ama beş para etmez romanı *Rüzgar Gibi Geçti* (*Gone With the Wind*, 1936) vardır ki, Scott'ın romantik duyarlılığının Amerika'nın güneyi üzerindeki zararlı etkisinin İç Savaş'ı mümkün kıldığını savunan Mark Twain'in nükteli iddiasına geriye dönük bir meşru-

8 Thomas Hardy, *Hayat Bağları* [çev. Ö. Süsoy, İstanbul: Altın, 1972], 27.

iyet kazandırmıştır. Diğer yanda ise İtalyan Giuseppe di Lampedusa'nın on dokuzuncu yüzyılda İtalya'nın birleşmesi sırasında Sicilya aristokrasisinin çöküşünü anlatan, çok beğenilen romanı *Leopar*[9] (*Il Gattopardo*, 1958) vardır. Belki di Lampedusa'nın kendi aristokratik soykütüğü, romanın hanedan armasıyla ilgili başlığında atıfta bulunulan, kaprisli ve bazen acımasız olan prensi anlayışla ele alışını açıklayabilir, ama aynı şey, Avusturya-Macaristan Avrupa'sının dağılışını *Radetzky Marşı*'nda (*The Radetcky March*, 1932) anlatan orta Avrupalı Musevi yazar Joseph Roth için söylenemez. Roth'un romanı 1859'da, sıradan bir asker ve Sloven köylülerin torunu olan Joseph Trotta'nın pek hayra alamet olmayacak şekilde kayıtsız genç imparatorun hayatını kurtardığı için asalet kazanmasıyla başlar ve Trotta'nın kendi torununun (kıyaslanamaz bir şekilde kayıtsız) Birinci Dünya Savaşı'nda ölmesiyle sona erer. Bu gibi tarihsel romanların akıldan hiç çıkmayan duygulandırma özelliği (*pathos*), bizim karakterlerin bilemediğini bilmemizden gelir: "O günlerde aradan birkaç yıl geçtikten sonra ölümle göz göze geleceklerini akıllarından bile geçirmemişlerdi. Hiçbirinin kulakları, bir süre önce savaşın büyük değirmeninin dev taşının ağır ağır dönerek giziden gizliye bugünleri öğütmeye başladığını duyacak kadar keskin değildi!"[10] Romanda sonradan, Avusturya Arşidükü Franz Ferdinand'ın Saraybosna'da suikasta uğraması onları dehşete kapılmış bir inançsızlıkla doldururken, okurun baştan beri bekleyip durduğu tek olay budur.

Siyasi anlamda radikal olan Roth tarafından, son derece tutucu Habsburg İmparatoru'nun matemle ele alınması, tarihsel kurmacanın, hem kendi yazıldığı zamanı hem de yeniden kurduğu görünen dönemi aydınlatmaya dair gücüyle ilgili mühim bir hatırlatmadır. Geriye bakıl-

9 Giuseppe di Lampedusa, *Leopar* [çev. S. Sayıt, İstanbul: Can, 1998].

10 Joseph Roth, *Radetzky Marşı* [çev. A. Arpad, İstanbul: Can, 2013], 116.

dığında, irticacı Avusturya-Macaristan monarşisinin bile orta Avrupa'da hayırsever bir güce benzemesini sağlayan, öldüresiye milliyetçi ve doğuştan Yahudi aleyhtarı Nazi Almanyası'ndan yakında kaçacak olan Yahudi Roth, geriye, 1914 öncesinde Avrupa'nın çokdilli kozmopolitliğine ve görünüşteki istikrarına pişmanlıkla bakma eğilimi sergilemiş olabilir.[11] Bu açıdan, di Lampedusa'nın *Leopar*'ı kadar kendi tarihsel şimdisine yönelik bir saldırıdır; yeni cumhuriyetçi, savaş sonrasının İtalya'sının yakın zaman önceki faşist geçmişini kaleme almaya çalıştığı dönemde yazılan *Leopar*, İtalya'nın kendi kendini diktatör ilan eden ismi Garibaldi'nin himayesinde, gelişim adı altındaki son dönüşümünün özünde alaycılık ve düzenbazlık olarak algıladığı şeyi ifşa eder.

Di Lampedusa'nın tarihsel panoraması tek bir roman biçiminde gelse de, modern kurmacanın tarihsel uğraşları genellikle "roman dizisine" ya da "*roman fleuve*"e yol açmıştır; yirminci yüzyılın ilk yarısında özellikle yaygın olan bu format, belki de Victoria döneminin çok ciltli romanlarının bitişine sessiz bir direnç olarak doğmuştur. Teorik açıdan, bir roman dizisi, D. H. Lawrence'ın aslında başta tek bir roman olarak tasarladığı *Gökkuşağı* (1915) ve *Âşık Kadınlar* (*Women in Love*, 1920) gibi birbiriyle bağlantılı iki roman olabilir. İki roman (bir "ikileme"?) bir aile destanını ya da birçok kuşağın hikâyesini sunabilir; bu, Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar*'da[12] (*Buddenbrooks*, 1901) gösterdiği gibi tek bir romanda yapılabilse de, çok kuşaklı romanlar ve roman dizisi arasında güçlü bir bağ vardır. Yirminci yüzyılın başlarındaki en popüler örneklerden biri, Lawrence'ın yakın çağdaşlarından biri olan John Galsworthy'ye 1932 Nobel Edebiyat Ödülü'nü ka-

11 Roth, *Radetzky Marşı*, 139.

12 Thomas Mann, *Buddenbrooklar* [çev. K. Eğit ve Y. Eğit, İstanbul: Can, 2006.

zandıran *Forsyte Efsanesi*'dir[13] (*Forsyte Saga*, 1906-34). Ya da aynı yüzyılın daha ileriki safhalarında, tamamen farklı bir ortamda, yine Nobel ödüllü bir yazar olan Mısırlı Necib Mahfuz, *Kahire Üçlemesi*'nde (1956-7) Birinci Dünya Savaşı'ndan 1950'lerin başlarına kadar uzanan bir dönemde, Kahireli bir ailenin farklı kuşaklarının hikâyesini anlatır. Aslında, John Dos Passos ve Paul Auster kadar farklı modern yazarların göstermiş olduğu gibi, bir roman dizisinin uzun bir zamansal diziyi temsil etmesi ya da bir aile üzerine kurulması zorunlu değildir, çünkü Dos Passos'un "ABD Üçlemesi"nin[14] (1930-6) ve Auster'ın "New York Üçlemesi"nin (*New York Trilogy*, 1985-6) olayları büyük ölçüde eşzamanlıdır ve karakterler genelde birbirine yabancıdır.

Roman dizisinin mükâfatları arasında hem içeriği sağlam hem de popülist okuma zevkleri vardır. En meşhur *roman fleuve* olan, Marcel Proust'un çok ciltli modernist dizisi *Kayıp Zamanın İzinde*[15] (*A la Recherche du Temps Perdu*, 1913-27), okurdan, parçaları birleştirmesi için göz korkutucu bazı hafıza, birleştirme ve yorum marifetleri sergilemesini ister. Bu talepten hareketle, eleştirmen Joseph Frank, (Proust'un başlığına karşın) modernist romanın zamana değil "mekân"a odaklı bir biçimi etkin kullandığını iddia etmiştir, çünkü bizim eseri, geleneksel olarak doğrusal, sona-yönelik romanları okuduğumuz gibi "ileri doğru" değil, bütünlüğü içinde kavranabilecek neredeyse görsel bir imge gibi sabit bir yapıya çevirmeye çalışarak okuduğumuzu savunur. Diğer yandan, Anthony Powell'ın *A Dance to the Music of Time* adlı eserinin gös-

13 John Galsworthy, *Forsyte Efsanesi* [çev. M. Urgan, İstanbul: Altın, 1980].

14 John Dos Passos, *A.B.D. 42. Enlem* [çev. O. Dalgıç, İstanbul: İş Kültür, 2011]; *1919* [çev. O. Dalgıç, İstanbul: İş Kültür, 2012]; *Büyük Para* [çev. Oya Dalgıç, İstanbul: Adam, 1991].

15 Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* [çev. R. Hakmen, İstanbul: YKY, 2 cilt, 2010].

terdiği gibi, alınacak daha az incelikli hazlar da vardır. Powell'ın afallatıcı şekilde 1951'den 1975'e kadar yirmi dört yıllık bir sürede yayımlanan dizisi, İngiliz toplumsal hayatının, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından başlayıp yüzyılın ikinci yarısına uzanan bir panoramasını sunar. Gerçek yaşamdaki sosyallik gibi (bunlardan bir tanesi dedikodudur) tiryakilik yaratan ilkelerden yararlanır. Proust'ta olduğu gibi, önceki ciltlerden karakterler geri dönerler ve eski hallerini andırmalarına rağmen zaman içinde epey değişmiş olduklarından, bizde gerçek hayattaki yaşlanma yanılsamasını yaratırlar. Bu yanılsama, Powell'ın romanlarını basıldıkça okuyan, onun karakterleriyle beraber yaşlanan okurlar için bir kat daha fazla olmuş olmalıdır.

Savaş sonrasında, emperyal bir süper güç olma statüsünü kaybettiğini kabullenmeye başlayan Britanya'da roman dizisinin muazzam popülerliği, bu biçimin tarihsel bir belgeleme aracı olarak gücünü göstermektedir. Britanya'da genel hayatla ilgili kaygıları o kadar baskındır ki, birçok yönden en belirgin atası aslında Proust değil, onun ilk etkilediği İngiliz yazarlardan biri olan Ford Madox Ford'dur; Ford'un *Parade's End* dörtlemesi (1924-8) Britanya'nın Edward çağından başlayıp Birinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki dönüşümünü belgeler. Gerçekten de, baştan sona aynı seviyede sürdürülen genel hayata dair konularıyla, savaş sonrası İngiliz roman dizisi, Anthony Trollope'un on dokuzuncu yüzyıldaki "Barsetshire" romanları kadar geçmişe uzanıyor olabilir. Elbette bunlar, Trollope'un bir başlığını ödünç almak gerekirse, "şimdiki yaşam tarzımızı" ayrıntılarıyla anlatmaları bakımından güçlü bir belgeleme niteliğine sahiptir; çünkü karakterlerin yaşamları aracılığıyla, ulusal kültürün İkinci Dünya Savaşı (Evelyn Waugh'un "Sword of Honour" üçlemesi ve Olivia Manning'in "The Balkan Trilogy" adlı eserindeki gibi) ve imparatorluğun sonu gibi (Paul Scott'ın "The Raj Quartet"inde olduğu gibi) jeopolitik çalkantı dönemlerindeki değişiminin izi sürülür. C. P. Snow'un on bir

ciltlik "Strangers and Brothers" (1940-70) dizisindeki en iyi bilinen romanlar, gayet manidar bir şekilde *Corridors of Power* (1964) diye adlandırılmıştır.

MODERN ROMANDA ZAMAN DÖNÜŞÜMLERİ

Dreyfus olayı ya da Birinci Dünya Savaşı gibi büyük tarihsel olaylar Proust'un eserlerinde açıkça boy gösterse de, *Kayıp Zamanın İzinde* ile ilgili paradigmatik olarak çok önemli olan şey onun genel değil özel zamansallıklarıdır. Her şeyden önce, "Proustvari"nin öznel istemsiz belleğe olan ilgiyi anlattığını bilmek için Proust'u okumuş olmanız gerekmez. Bütün eserin en meşhur bölümünde Proust'un anlatıcısı fincandaki çayına kurabiye batırdığı anda, o tat onu küçüklüğüne, pazar sabahları çayını ve kekini onunla paylaşan teyzesine geri götürür. Dizinin başındaki bu an, zamanın geri çevrilebilirliğine, öznelliğine ve geçmişin şimdiye ani baskınlar yapabileceğine dair keskin duyarlılığıyla topyekûn modernizmin sembolü haline gelmiştir.

Eğer yirminci yüzyılın başlarında standart doğrusal zamanın reddedilişine dair bir sembol seçmek istiyorsanız, bir o kadar işe yarayacak başka modernist uğraklar da vardır. Joseph Conrad'ın *Gizli Ajan*'ı (*The Secret Agent*, 1907), Dünya Standart Zaman ölçümünün yapıldığı nokta olan Londra'daki Greenwich Gözlemevi'ni havaya uçurmayı planlayan, baştan savma bir terörizmle mücadele kurgusuna dayanır, çünkü "birinci meridyenin havaya uçurulması, lanetlemelerden oluşan bir bağırtı koparacaktır mutlaka."[16] Mecazi olarak, modernist edebiyat zamanı sıradışı şekillerde anlayarak ve sunarak her zaman ilk meridyeni havaya uçurmaktadır. Edebi zaman anlayışlarındaki değişimi, daha önce söz ettiğim büyük,

16 Joseph Conrad, *Gizli Ajan* [çev. S. Sertabiboğlu, Ankara: İmge, 2006], 49.

panaromik tarihsel romanların tersine, belki de modern romanların en önemlisi olan James Joyce'un *Ulysses*'inin (1922) bir şehri ve bir vatandaşın hayatındaki yalnızca tek bir günü kapsamasında görebilirsiniz. "Yaşamda bir gün" unsuru daha önce Andrey Belıy'ın *Petersburg*[17] (1913) adlı eserinde kullanılmıştı (ama Joyce bunu bilmiyordu); daha sonra Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*'de (1925), Mulk Raj Anand *Untouchable*'da (1935), Malcolm Lowry *Yanardağın Altında*'da (*Under the Volcano*, 1947) ve bizim dönemimizde Ian McEwan *Cumartesi*'de[18] (*Saturday*, 2005) çok çeşitli amaçlarla bunu kullanacaktı.

Kültür tarihçisi Stephen Kern, Dünya Standart Zamanı'nın icadının ve telefon, telgraf, bisiklet, araba ve uçak gibi mesafeleri ortadan kaldıran yeniliklerin gerçekleştiği 1880-1920 yılları arasındaki dönem için olağanüstü bir zaman dönüşümü tarif eder. Kern bu çağda zaman-bilinçliliğinin her yerde olduğunu ve ölçülen zaman ile tecrübe edilen zaman arasındaki farkın yeni yeni belli olmaya başladığını gösterir: Kern o zamana kadar Sterne'den başka kimse "zamanın homojenliği sistematik biçimde sorgulamamıştır, zira her yıl üretilen milyonlarca saatin gösterdiği, bu homojenliğe kanıttır" iddiasında bulunur.[19] Hakikaten, zamanın bütün *heterojenliğinin* öznel olarak tecrübe edilişindeki farklılıkların altını çizen, bizim aşırı modern bölünmüş programlarımız, belirlenmiş zamanlarda belirlenmiş yerlerde oluşumuz olabilir: Gerçekten sıkıcı iki saatlik bir randevu (size) ömrünüzün yarısı gibi gelebilir, öte yandan gerçekten ilginizi çeken bir görüşme siz fark etmeden biter (ama belki de başkaları o aynı iki saati aşırı bunaltıcı bulacaktır). Modernist kurmaca öznel zamanı, saatlerin ve takvimlerin parçalayıp uzamsal olarak kay-

17 Andrey Belıy, *Petersburg* [çev. S. Gürses, İstanbul: Everest, 2006].

18 Ian McEwan, *Cumartesi* [çev. İ. Özdemir, İstanbul: YKY, 2007].

19 Stephen Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü* [çev. A. Selman, İstanbul: İletişim, 2013], 48.

dettiği zamandan sık sık ayırır; Proust, Woolf, Ford, Faulkner ve Joyce gibi yenilikçilerin eserlerinde zaman geri çevrilebilir, akışkan ve öznel olabilir.

Modern kurmacada zamanla ilgili yeni noktalara geçmeden önce bir uyarıda bulunacağım: Bu bölümün geri kalanında modernist ve postmodernist edebiyata ağırlık verilmesi, daha önceki edebiyatta zamanın sunumunun tamamen sıradan olduğu anlamına gelmemelidir. Tam tersine, zamansallıkla uğraşmak her zaman romandan bazı teknik taleplerde bulunmuştur ve mesela romanların bölümler halinde yazılmasının neredeyse vazgeçilmez hale gelmesinin bir nedeni de budur, çünkü bu yöntem, tiyatrodaki sahne değişiklikleri gibi, zamanın geçtiğini belirtmek ve romandaki olaylar arasındaki zamansal (ya da uzamsal) boşluğu kapatmak için kullanılabilir. Ve ardından zamanın *sahne* ve *özet* diye bilinen iki farklı ele alınışı arasındaki karmaşık karar aşaması vardır ki, burada romancı, epizotları dramatize etmeye ya da hikâyedeki bir noktayla diğeri arasında *ne olduğunu ya da olabileceğini* özetlemeye karar vermek durumundadır. Örneğin *Jane Eyre*'de ilk "sahneler" kahramanın Gateshead'deki Red Room'da hapsolmasını, Lowood Okulu'na varışını ve Helen Burns'ün ölümünü en ince ayrıntısına kadar anlatmaktadır. Halbuki metnin parçaları aşağıdaki gibi ifadelerle başladığında özetle karşı karşıya olduğunuzu bilirsiniz: "Kasım, aralık, ocak ayının da yarısı geçti" (Kırmızı Oda'ya kapatılmasından sonra); "Ocak, şubat, mart aylarında yağan diz boyu karlar... bahçeden çıkmamızı engelliyordu" (Lowood'a varışından sonra) ve içlerinde en bariz olanı, "ömrümün sekiz yıllık bir süresini hemen hemen sessiz sedasız geçiştiriyorum" (Helen Burns'ün ölümünden sonra).[20]

Jane Eyre gibi sahte otobiyografiler doğrusal olarak anlatılır, kahraman ve anlatıcı tümüyle nasıl sonuçlandı-

20 *Jane Eyre*, 43-87-119.

ğını bilse de, gençliğinde neler olduğunu anlatırken kronolojik sıralamadan asla sapmaz. Daha sonra birçok romancı bu doğrusallığı reddettiği için, eleştirmenler bir romanda tasvir edilen olaylar dizisi ("*fabula*", yani hikâyenin içeriği) ile bu olayların okura sunulduğu sıralamayı ("*sujet*", yani anlatının örgütlenmesi) birbirinden ayırmayı genelde yararlı bulmuşlardır. Bu fark, bizzat modernist romancıların zamanla deneyler yaptıkları ve kronoloji (*fabula*) ile bizim romanı okurken karşılaştığımız sıralama (*sujet*) arasında giderek daha büyük bir ayrıma gittikleri yirminci yüzyılın başlarında Sovyet eleştirmenler tarafından ortaya atılmıştır. Birçok on dokuzuncu yüzyıl romanında olduğu gibi *Jane Eyre*'de de *fabula* ile *sujet* arasında bir uyuşmazlık yoktur, oysa birçok modernist romanda bu ikisi arasındaki tutarsızlık dönüştürücü niteliktedir.

Bu açıdan, William Faulkner'ın dört tane tarihlendirilmiş bölümü içinde ve arasında zaman kaydırmaları olan *Ses ve Öfke*'si (*The Sound and the Fury*, 1929) örnek teşkil edecek bir modernist romandır. Zihinsel engelli Benjy Compson tarafından anlatılan ilk bölüm 7 Nisan 1928 tarihlidir; onun Harvard'da okuyan erkek kardeşi Quentin'in anlattığı ikinci bölüm bizi 2 Haziran 1910'a geri götürür; onların hayata küsmüş erkek kardeşleri Jason'ın anlattığı üçüncü bölüm 6 Nisan 1928'de; üçüncü şahısla, büyük ölçüde Compson'un Afrikalı Amerikalı hizmetkârı Dilsey'in bakış açısından anlatılan son bölüm ise 8 Nisan 1928'de, Jason'ın bölümünden iki gün, Benjy'nin bölümünden bir gün sonra geçer. Dolayısıyla, başladığımızdan sonraki bir tarihte bitirdiğimizi düşünürsek, romanda gerçekten kronolojik bir ilerleme vardır; ama Nisan 1928'de üç günde gerçekleşenler hikâyenin kendisi (*fabula*) değildir, zira roman başladığında hikâye neredeyse bitmiştir: karakterlerin çocuklukları ve ailelerinin mali çöküşü, Quentin'in intiharı, Caddy'nin ayıbı ve kızınınki gibi düzensiz bir sıralamayla anlatılanlardan yeniden oluşturmak zorunda olduğumuz olaylar. İşleri daha da karmaşık hale getirecek şekilde, ilk iki bö-

lüm, karakterler anılarını tekrar tekrar yaşadıkları için, belirtilmemiş zaman kaydırmalarıyla doludur. Benjy bir zamanlar Compson arazisi olan bir yere kurulu bir golf sahasının kenarındaki çitten bakmaktadır ve golfçünün yardımcısını (*caddie*) çağırması ona uzun zaman önce giden Caddy'sini hatırlatır. Quentin'in anlatımı da Caddy ile hatıralara odaklanmıştır, onunla konuşmalarını yeniden canlandırmaktadır. Gayet uygun bir şekilde, ikinci bölüm Quentin'in kol saatini çekip koparmasıyla başlar, çünkü "Zaman demişti küçük çarkların tik taklarından oluşup kaldıkça ölmüş demektir; ancak saatler durursa zaman canlanır."[21] Woolf da, *Mrs. Dalloway* boyunca saat başlarını ahenkle vuran Westminster saatleriyle kronolojik zamanın geçişine işaret ederek benzer bir vurgu yapar. Sonunda bizi bırakan zaman olsa bile, doğrusal zaman mutlaka bizim yaşadığımız zaman değildir.

Modernist Ford Madox Ford, mesai arkadaşı Joseph Conrad için kaleme aldığı bir anı yazısında, "Bir romanın genel tesirinin, hayatın insanlık üzerinde yaptığı genel tesir olması gerektiğinde hemfikir olduk" der: "Bu nedenle roman bir anlatılama, bir rapor olmamalıdır."

> Hayat size şöyle söylemez: 1914'te kapı komşum Bay Slack bir sera kurdu ve onu Cox'un yeşil alüminyum boyasıyla boyadı... Eğer bu konu hakkında düşünürseniz Bay Slack'in nasıl bir gün bahçesinde görünüp, evinin duvarını dikkatle izlediğini, bir sürü sıralanmamış resimde hatırlarsınız. Ardından, bu olayın yılını hatırlamaya çalışırsınız ve Ağustos 1914 diye karar verirsiniz, çünkü Liège Kenti Belediye hisselerini deneme önsezisini gösterdiğinizden, hayatınızda ilk defa birinci sınıf bir sezon bileti almaya gücünüz yetmişti. Bay Slack'i hatırlarsınız – o zamanlar çok daha zayıftı çünkü henüz, o günden beri ölçüsüz miktarda tükettiği ucuz Burgundy'yi nereden alacağını keşfetmemişti, oysa size göre viski ona

21 William Faulkner, *Ses ve Öfke* [çev. R. Güran, İstanbul: YKY, 2005], 76.

> **çok daha iyi gelirdi! Bay Slack tekrar bahçesine geldi, bu sefer, arada kasketine dokunan, soluk, sinsi suratlı bir adamla birlikte, Bay Slack evinin duvarını gösterip...**[22]

Böyle devam eder, ta ki siz Bay Slack'in serasını nasıl yaptığına dair hikâyenizi, çağrışıma dayalı yeniden yapılandırmalar (ilk birinci sınıf sezon bileti hatıranız tarihi belirlemenize yardımcı olur), izlenimler (sinsi suratlı inşaatçı), alakasız şeyler (ucuz Burgundy) ve geleceğe yönelik sahnelerle (Bay Slack'in kilo sorunu) dolu bir hikâyeyi oluşturana dek: "Ve eğer komşunuzun sera inşaatı belleğinize bu şekilde geri geliyorsa, çok daha karmaşık aşk hikâyelerinizde durum nasıl olur bir düşünün."[23] Ford *İyi Asker* (1915) romanında kendi tavsiyesine uymuştur.

İyi Asker doğrusallığı "gerçekçi" bir biçimde reddedişi *ve* kronolojik sıralamanın bizim olayları anlamlı kılma biçimlerimize bağlı olduğunu görmesi bakımından modernist kurmacanın tipik bir örneğidir. Ancak ilerledikçe, kendi evliliğini ve arkadaşları Ashburnham'ların evliliğini yok edenin ne olduğunu öğrenen anlatıcı John Dowell, "Farkındayım, bu hikâyeyi, çok gelişigüzel bir şekilde anlattım, labirent gibi bir şeyin içinde yolunu bulmak herkese zor gelebilir" der ve açıklamaya girişir: "İnsan bir ilişkiyi –uzun ve üzücü bir ilişkiyi– tartışırken geri gider, ileri gider... Ben bunun gerçek bir hikâye olduğunu ve her şeyden önce, gerçek hikâyelerin muhtemelen en iyi, hikâye anlatan birinin anlatacağı şekilde anlatılabileceğini düşünerek kendimi avuturum. Ancak o zaman en gerçek şekilde görünürler."[24] Dowell'ın anlatı sıralamasıyla cebelleşmesi, zorlayıcı bir okuma deneyimi ve döneminin birçok

22 Ford Madox Ford, *Joseph Conrad: A Personal Rememberance, The Ford Madox Ford Reader*, haz. Sondra J. Stang, Londra: Paladin, 1987, 216-17.

23 Ford Madox Ford, *Joseph Conrad*, 217.

24 Ford Madox Ford, *Good Soldier*, Londra: Paladin, 2002, 147 [Türkçesi: çev. G. Sarı, İstanbul: Aylak Adam, 2014].

eserindeki gibi, bildiğimizi düşündüğümüz şeyi *nereden* bildiğimizi düşünmemizi isteyen bir romana yol açar.

Zamansal açıdan yenilikçi romanlar, bize bilgiyi sürekli olarak sebepleri ve sonuçları izleyecek şekilde sıralı olarak düzenlediğimizi ve böylece olayların niçin olduğunu anladığımızı hatırlatır. Fakat ya "niçin" *yoksa*? Martin Amis'in *Time's Arrow* (1991) adlı eserinin temelindeki zamanla yapılan deneme, bütün olayları tamamıyla ters bir kronolojik sırada anlatarak bizden bu olasılığı ciddiye almamızı ister. Büyülü gerçekçiliğin temsilcisi Alejo Carpentier'in "Journey Back to the Source"ta (1958) öncülük ettiği bu teknik, Kurt Vonnegut'un *Mezbaha No:5*[25] (*Slaughterhouse-Five*, 1969) adlı eserinde bir savaş filminin sondan başa doğru gösterilmesi biçiminde de kısaca görünür. Dolayısıyla bu tekniğin *Time's Arrow*'a özgü olduğu söylenemez, ama bu roman ahlaki ve siyasi açıdan özellikle öğretici şekilde bu tekniği kullanır; çünkü bu kullanımlar, zamansal deneycilik ile tarihsel temsilin çağdaş kurmacanın en iyi örneklerinden çoğunda kesiştiğine dikkat çeker. *Time's Arrow* gerçekte bir Nazi öjenisti olan emekli bir doktorun Amerika'da ölümüyle başlayıp, Amerika'ya gelişine, kaçışına, Auschwitz sürecine, tıp eğitimine, evliliğine ve Alman kenti Solingen'deki doğumuna doğru geriye gider. Başkarakteri Auschwitz'e vardığında, Amis, Claude Lanzmann'ın Yahudi soykırımı hakkındaki muazzam filmi *Soykırım* (*Shoah*) hakkında konuşurken sarf ettiği "hier ist kein warum" (düz anlamıyla, "burada niçin yoktur") ifadesine gönderme yaparak, "Burada niçin yoktur" der; Lanzmann "Yahudi soykırımını anlama projesinin kendisinde mutlak bir müstehcenlik vardır" demişti.[26] *Time's Arrow* akıl ve beklentiyi kâbus gibi ter-

25 Kurt Vonnegut, *Mezbaha No:5* [çev. A. Sezgintüredi, İstanbul: April, 2015].

26 Martin Amis, *Time's Arrow*, New York: Vintage,1992, 120; Claude Lanzmann, "Hier ist kein Warum", *Au sujet de Shoah*, Paris: Belin, 1990, 279.

sine çevirmesinin yanı sıra, gerçekçi tarzdaki toplumsal ayrıntılarıyla (çünkü olayları geriye doğru izlediğinizde, doktorlar tümörleri kesip almak yerine yerleştiriyor gibi, tecavüzcüler kurbanlarını mahvetmek yerine iyileştiriyor gibi görünür) Holokost'un hem tarihsel gerçekliğini hem de korkunç sapıklığını anlatmayı başarır.

Bu son örneğin gösterdiği gibi, modern kurmaca, on dokuzuncu yüzyıldaki selefleri gibi, tipik tarihsel olayların temsiliyle yakından alakadar olabilir. Fakat modernist ve postmodernist edebiyatın tarihsel bilincine genelde tarihsel anlatının doğrusal zamansal niteliğinden fevkalade kökten sapmaların eşlik etmesi önemli bir fark yaratır. Yani "travmatik", tarihin bireyler üzerindeki etkisini düşünmek için baskın paradigma olmuştur ve tam da bu yüzden bu romanların çoğunda sağduyulu zaman anlayışından kopmalar olması şarttır: Travma, neredeyse tanımı gereği, doğrusal zamandan bir sapmadır, çünkü geçmişi şimdide yeniden yaşamak anlamına gelir. Yakın zamandan bir örnek vermek gerekirse, Haiti asıllı Amerikalı Edwidge Danticat'ın *The Dew Breaker* (2004) adlı eseri, günümüz Amerika'sında, bir sanatçının, Haitili siyasi bir mahkûm olduğuna inandığı babasının heykelini bir alıcıya vemek üzere Florida'ya seyahatiyle başlar, ama sonunda onlarca yıl öncesine, babasının bir "işkenceci" olarak hizmet ettiği gaddar bir rejimle idare edilen Haiti'ye gideriz. Yeniden yaşadığınızın farkında bile olmadığımız geçmişin örtüsünü kaldırmak, anlatı zamanında ileriye değil geriye gitmek demektir.

Siyasi kriz edebiyatı, doğrusal zamanı bu şekilde bozup tersine çeviren örneklerle doludur. Jorge Luis Borges'in "Gizli Mucize"[27] ("El Milagro Secreto", 1944) adlı hikâyesinin kahramanı, kendisine ateş eden Nazi bölüğünün silahlarından kurşunlarının çıkmasıyla onu vurma-

27 Jorge Luis Borges, *Ficciones Hayaller ve Hikayeler* [çev. F. Özgüven, T. Uyar İstanbul: İletişim, 2012].

ları arasında bir yıl yaşar; oysa, yine İkinci Dünya Savaşı edebi kanonuna bağlı kalmak gerekirse, *Mezbaha No:5*'te Vonnegut, savaşın zalim son baharında Dresden'e yapılan Müttefik bombardımanına şahit olmanın bir Amerikalı savaş esirinde yarattığı kalıcı etkileri anlatmak için prolepsis (**ileri sıçrama**) ve analepsis (**geri sıçrama**) denen anlatı parçalamalarına başvurur. Vonnegut'un gazi kahramanı Billy Pilgrim "zamanla ayrılmıştır", bu nedenle biz Dresden'le ilgili olarak otobiyografik anlatıcının niyetlendiği geleneksel röportaj "şaheseri"ni elde edemeyiz; roman daha ziyade kendini "kısa ve allak bullak ve tangırtılı" olarak tanımlar, "çünkü bir katliamla ilgili söylenebilecek akıllıca bir şey yoktur."[28] Tarihi, soğukkanlılıkla sıralanmış kronolojik bir sebep sonuç anlatısı şeklinde yeniden düzenlemek, sanki akla mantığa asla uydurulmaması gereken bir şeyi akla mantığa uydurmak gibidir.

Modern romanların tarihsel anlamda en bilinçli olanlarının, genelde anlatı zamanını en yenilikçi biçimde ele alanlar olduğuna dair iddiama son bir örnek W. G. Sebald'ın *Austerlitz* (2001) adlı eseridir; bu eserde başkarakter Jacques Austerlitz, Çekoslovakya 1939'da Almanya tarafından işgal edildiği zaman İngiltere'ye getirilmiş bir Çek-Yahudi çocuk olduğunu öğrenir. Austerlitz anlatıcıya, Conrad'ın *Gizli Ajan*'ında karakterlerin havaya uçurmaya kalkıştığı, Dünya Standart Saati'nin rasgele seçilmiş evi olan Greenwich Gözlemevi'ne kadar eşlik eder ve orada, geçmişin geri alınamaz olduğunu söyleyen doğrusal zamana olan direncini açıklar:

> Belki de benim de o günlerde asla anlayamadığım bir içtepiyle, ama şimdi zannettiğime göre zamanın geçmemesini, geçmediğini, onun peşinden geri koşabileceğimi, orada her şeyin daha evvelden olduğu gibi olduğunu ... umut ettiğimden ... zamanın gücüne karşı her zaman direnmiş ve kendimi güncellik denen şeyden soyutlamış ol-

28 Kurt Vunnegut, *Slaughterhouse-Five*, New York: Dell, 1991, 22, 2, 19.

> duğumdan dolayı bir saat bana öteden beri gülünç, baştan aşağı yalancı bir şey olarak görünmüştür.[29]

Bu roman böyle zaman kapsülleriyle doludur ("her şeyin daha evvelden olduğu gibi olduğunu"): Ulusal anıta dönüştürülmüş, Belçika'ya ait bir toplama kampı; Galler'de baraj yapılırken sular altında kalmış bir köy; bir buçuk asır açılmadan bırakılan bir İngiliz kır evindeki bilardo odası; Londra'da bir tren istasyonundaki unutulmuş bekleme salonu, ki burada Austerlitz yine geçmişine dalar; son olarak, Austerlitz'in yaşlı dadısının "her şeyin hemen hemen altmış yıl önceki gibi göründüğü"[30] Prag'daki evi. Sebald'ın *Göçmenler* (*Die Ausgewanderten*) adlı eserinde yetmiş iki yıl sonra donmuş toprağın altından çıkan beden kadar inandırıcı olmayan ama daha arzu edilir görünen ("İşte böyle geri gelir ölüler") bu zaman kapsülleri bize, tarihin yalnızca kurmacayla yeniden görülebildiğini, yıkıcı geçmişin "geri döndürülebilir" kılındığını hatırlatır.[31]

29 W. G. Sebald, *Austerlitz* [çev. G. Tunalı, İstanbul: Can, 2008], 95.
30 Sebald, *Austerlitz*, 95-140.
31 W. G. Sebald, *Göçmenler* [çev. G. Sert, İstanbul: Can, 2006], 30-29.

Virginia Woolf, *Deniz Feneri* (1927)

Yok eden zaman koruyan zamandır.
T. S. Eliot, "The Dry Salvages" (1941)[1]

Woolf'un *Deniz Feneri* üç bölümden oluşan bir romandır. "Pencere" adlı ilki Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, güzel Bayan Ramsay'in felsefeci kocası, sekiz çocuğu ve misafirleriyle yazları yaşadığı Hebrid adası Skye'daki evde geçer. Romanın üç bölümünden en uzunudur ama en kısa "gerçek" zamanı, sadece bir yaz gününün öğleden sonrasını ve uzun akşamını kapsar. Halbuki Ramsay'ler gelmeyi bıraktıktan sonra eve ne olduğunu tasvir eden "Zaman Geçiyor" adlı orta bölüm, romanın açılış bölümünün anlatıldığı sayfalara oranla küçük bir kısımda on seneyi anlatır. Romanın orta bölümden de uzun olan "Deniz Feneri" başlıklı son bölümü sadece, yaşlı aileden sağ kalanların evde geçirdiği bir sabahı anlatır; burada, Ramsay'lerin çoktandır konuğu olan ressam Lily Briscoe, şimdi ölü olan Bayan Ramsay'in "Pencere"de büründüğü başrolü üstlenir. Romanın kapsadığı zaman on yıldan fazladır ama anlatının büyük bir kısmı romanın birinci ve üçüncü bölümünde yer verilen iki günden kısa bir süreyi konu alır. Woolf bize anlatı zamanının esnek olduğunu anımsatır: Zihinde beş dakikada geçen bir şeyi anlatmak için yüz sayfa yazabilir, on yılı ise yirmi, beş ya da bir sayfada anlatabilirsiniz. Aslında, isterseniz üç kelimeyle bile anlatabilirsiniz ("on yıl sonra").

Romanın "Zaman Geçiyor" başlıklı kısa orta bölümü, Woolf'un arkadaşı Eliot'ın Atlantik'in karşı kıyısında geçen bir şiirde "yok eden zaman" diye sözünü ettiği şeyle ilgilidir. "Zaman Geçiyor"un zamansal ivmeleri, sinemacılıktaki hızlı çekime eşdeğerdir; çünkü insan bilincinin

1 T. S. Eliot, *Four Quartets*, Orlando: Harcourt, 1971, 40.

yakalayamayacağı kadar yavaş gerçekleşen şeyler, acı bir biçimde görünür hale gelir: Okyanus havası duvarlardan kâğıdı soyar; gümüşler kararır; bahçe bakımsızlığa teslim olur. Yalnızca insan müdahalesi nesneleri zamandan koruyabilir ve buna rağmen Woolf'un parantezlerde sunduğu yan sözlerden öğrendiğimiz şey, insanların kendilerini bile zamana karşı koruyamadıklarıdır:

> [Mr. Ramsay, karanlık bir sabah koridorda tökezleyerek kollarını uzattı, ama bir gece önce Mrs. Ramsay ansızın ölüverdiği için uzatılan kolları boş kaldı.]
>
> [Prue Ramsay o yaz, doğumla ilgili bir hastalıktan öldü; herkes, ne yürekler acısı diyordu, mutlu olmak ne kadar da hakkıydı.]
>
> [Bir bomba patlamıştı. Fransa'da yirmi otuz genç havaya uçmuştu, aralarında Andrew Ramsay de vardı, neyse ki hemen o anda ölmüştü.][2]

Kitabın merkezinde yer alabilecek olaylar (başlıca karakterlerin ölümleri ki, bunlardan biri yirminci yüzyılın başlarında dünya çapındaki en önemli tarihsel olaylardan birinde olmuştur) insanı afallatan bir şekilde gelişigüzel parantez içine alınmış kırpık cümleler halinde sunulur. Beklentilerimizin böyle hayret verici bir biçimde tersine çevrilmesi sonucunda, anlatı zamanının bir öncelik sırasına koyma biçimi olduğunu fark ederiz: Eğer bir şey önemliyse, daha uzun bir şekilde ele alınır; öte taraftan, önemsiz olduğu anlaşılan bir şey üstünkörü geçiştirilebilir (böylece değersizliği vurgulanmış olur). Bu bölümler çok tesirlidir, çünkü bu ölümlerin ne kadar önemli oldu-

2 Virginia Woolf, *Deniz Feneri* [çev. N. A. Öncül, İstanbul: İletişim, 2003], 157. Burada romanın Amerikan versiyonu kullanılmıştır. İngiliz versiyonunda Mrs. Ramsay ve Prue'nun ölümleri kısmen farklı şekillerde gerçekleşir.

günu biliriz ve Woolf da bildiğimizi bilir; bu yüzden, anlatı zamanında onları "önemli" kılmayı etkileyici bir biçimde reddetmesi, bizim onları haksız surette önemsiz sayan güçleri yeni baştan görmemizi sağlar: basmakalıp, noksan ama yaygın bir düşünce (Prue'nun ölümünün "trajedisi;" paramparça olan bir askerin "merhametli" ölümü); insan hayatını en acımasız şekilde hiçe sayan mekanize bir savaş (bu patlamada "yirmi-otuz" oğlan temizlenmiş mi? Kimse saymıyor).

Fakat Eliot'ın belirttiği gibi, yok eden zaman aynı zamanda "koruyan zamandır" ve romanın diğer bölümleri, öznel olarak tecrübe edildiği şekliyle zamanın işleyişine anlatıda bol bol yer ayırarak, bilince neredeyse bir arşiv gibi yaklaşır. Bu özellikle de romanın ilk bölümü için geçerlidir; bu bölümde Bayan Ramsay hem etrafında neler olup bittiğinden haberdardır (deniz fenerinin bekçisinin oğluna çorap örmekte, küçük James'e bir katalogdan resim kesmesi için yardım etmekte ve kriket oynayan büyük çocukları dinlemektedir) hem de geriye ve ileriye bakmaktadır. Tek bir an, yalnızca şimdiyi değil, aynı zamanda hüzünle geçmişi anımsamayı ve geleceğe yönelik umut ve korku duygularını da içermektedir.

> İstediği resimleri bulmak için elindeki kataloğun sayfasını çevirirken birden duraladı. O zamana dek (pencerenin önünde oturduğu yerden) ne konuştuklarını duymasa da, pipolarını ağızlarına sokup çıkardıkça ara ara kesilen gürültüden, erkeklerin neşeli neşeli konuştuklarının ayırdındaydı. Yarım saattir süren bu ses, kriket sopalarının gürültüsüne, bahçede kriket oynayan çocukların zaman zaman, "Bu gelen nasıl? Bu gelen nasıl?" diyen bağırışlarına karışıyor, hepsi birden onu sarıp avutan bir uyum içinde sürüp gidiyordu. Ama şimdi kesilivermişti. Kıyıya çarparak parçalanan dalgaların tekdüze sesleri, çok zaman düşüncelerine ayak uydurarak içini rahatlatan, çocuklarıyla olduğu zamanlarda sanki doğanın mırıldandığı eski bir ninninin, "Seni koruyan benim – senin desteğin benim" sözcüklerini mırıldanıyormuş duygusu-

> nu veren, ama bazen de ansızın, umulmadık bir anda, özellikle düşünceleri elindeki işinden biraz ayrılacak olsa böyle güzel şeyler fısıldamayıp, korkunç davul uğultuları halinde yankılanarak yaşamın akışına acımasızca tempo tutan, ada yıkılıp göçerek denizin içinde kaybolup gidecekmiş gibi insanı kötü düşüncelere salan, günü işten işe seyirtmekle geçip gitmiş olan Mrs. Ramsay'e her şeyin bir gökkuşağı gibi geçici olduğunu anımsatan bu ses –öteki seslerin bu ana dek bastırıp gizlediği ses– o anda birden gökgürültüsü gibi kulaklarında uğuldadı. Mrs. Ramsay korkuyla başını kaldırdı. (30-31)

Bütün bunlar ne kadar zaman alır? Sayfa üzerinde uzun bir paragrafta anlatılan şey, zihinde bir şeylerin açığa kavuştuğu tek bir saniyede geçebilir.

Burada "gerçekten" bütün olan biten, diğerlerinin sessizleşmesi ve böylece Bayan Ramsay'in onların seslerinin örttüğü şeyleri duyabilir hale gelmesidir: Sahilden ara sıra duyduğu ve rahatlatıcı bulduğu dalgaların sesi gibi ("Seni koruyan benim- senin desteğin benim"). Burada anlatı biçimi yineleyicidir, her zamanki olayları yeniden aktarır ("çok zaman ... bazen"), bu biçim, Woolf ve Proust'un eserlerinde olduğu gibi, temelde geriye dönük olan romanlarda yaygın olan bir zaman sunma biçimidir; belki de ancak olaydan sonra, bir hayatın devasa bölümlerinin tekrarlayan yapısı görünür olur. Burada yineleme, yeni bir "olay"la, ani sessizliğin olaysızlığıyla kesilir, fakat temsil ettiği olaylar Bayan Ramsay'in ömrünü oluşturur (çünkü ona hayatını "işten işe seyirtmekle" harcadığını hissettirir) ve uzağa, ölümünden de uzağa, hatta, zaman ve dalgalar kıyı boyunu aşındırdıkça, onun üzerinde durduğu zeminin ("ada yıkılıp göçerek denizin içinde kaybolup gidecekmiş gibi") yok oluşuna kadar bakar. Bayan Ramsay şimdiki zamanda pencerede otururken, geçmiş ve gelecek onun düşüncelerinde ifade bulur ve "zaman"ın kendisi, bireysel bir zihindeki zaman kadar özel ya da Bayan Ramsay'in Victoria dönemindeki çocukluğu sırasında çalışmakta olan bilimcilerin ortaya çıkardığı, insan öm-

rünü gölgede bırakan, hatta bütünüyle insanlık tarihini silip süpüren jeolojik zaman kadar küresel olabilir.

Belki de "Pencere" Woolf'un kendi uzak çocukluğundaki kayıp çağda geçtiği için, romanın bu bölümünde karakterler gelecekle ilgili aralıksız endişe duyarlar. "Çocuklar unutmazlar" (84) der Bayan Ramsay defalarca: "Bir daha hiçbir zaman bu kadar mutlu olamayacaklar" (79). Geleceği, geçmişi tekrarlayarak idare etmeye çalışır, onun kocasıyla geçirdiği hayata benzer bir gelecekle sonuçlanabilecek şekilde Paul Rayley ile Minta Doyle'u ve Lily Briscoe ile William Bankes'i evlendirmeye çalışır (sonradan öğreniriz ki Rayley'in evliliği yürümemiş, Bankes'in evliliğiyse hiç gerçekleşmemiştir). Akademik itibarının kalıcılığıyla ilgili endişe duyan bir öğretim görevlisi olan kocası, halkın gözünden düşmenin, bir yazarın kötü olduğu ya da artık okumaya değer olmadığı anlamına gelmediği konusunda teselli bulmak için, Sir Walter Scott'ın o zamanlar hiç revaçta olmayan romanlarını okur. "Zaman Geçiyor"da Bay Ramsay'in küflenmiş kitapları harap olmuş evin camından güneşte kurusunlar diye atıldığında, adeta her şeyin, Bay Ramsay'in korktuğu gibi, gerçekten fani, burada kelimenin gerçek anlamıyla fani olduğunu ispatlamak için sadece Scott'ın romanlarının adları söylenir.

Ama pek de öyle değildir. Neticede, *biz* o romanları ve Bay Ramsay için ne anlam ifade ettiklerini hatırlıyoruz, hatta roman dünyasında hâlâ hatırlayabilecek birinin kalmadığı zamanı bile hatırlıyoruz. Dışarıdaki çimenliğe atılan Waverley romanları, romanın birçok bölümünde görünen ve nesnelerin zaman içinde nasıl hareket ettiklerine dikkatimizi çeken birkaç nesneden biridir. Bunlar içinde en çok bir şeyleri ortaya çıkaran, "Pencere"nin sonunda sunulan yabandomuzu kafatasıdır. James onun odasında asılı olmasından hoşlanır, ama bu, küçük kız kardeşi Cam'i çok korkutur, bu yüzden Bayan Ramsay etrafına bir şal sararak hem James'i kafatasının halen orada olduğuna inandırır hem de uykulu Cam'e, "Tıpkı yabancı ülkelerde gördüğü bir dağa benziyordu; orası koyaklar, çiçekler, çan

sesleri, kuş cıvıltıları, keçiler ve ceylanlarla dolu idi" (142) der. Yıllar sonra, temizlikçiler evi yıllarca süren bakımsızlıktan kurtarmaya çalışırken bu kafatasıyla karşılaşacak ve ailenin neden onu duvara astığını merak edeceklerdir. Yalnızca okur yanıtı bilmektedir. Ve kafatası romanın sonunda geri döndüğünde asla öyle adlandırılmaz. Cam, onu deniz fenerine götürecek kayıkta beklerken, "Bu asma bir bahçeydi; şimdi kuşlarla, çiçeklerle, dağ keçileriyle dolu bir koyak" diye düşünür: "Cam'in gözleri uykuyla kapanıyordu" (243). O uykulu haliyle, yıllar öncesinden annesinin uyku vaktinde doğaçlama anlattığı hikâyeyi düşünmektedir; biz o hikâyeyi Cam hatırlayamasa da hatırlarız. Bayan Ramsay başından beri "çocukların unutmadığını" bilse de, sadece okurun böyle olduğunu tespit edebileceği bir miras bırakır. Zamanın tahribatlarıyla derinlemesine ilgili bir romanda, hafıza korur.

Bölüm 8
TÜR VE ALTTÜR

"Edebiyat tarihinin hiç tereddüt etmeden gözden çıkardığı şeyi seçmek niye?"

John Sutherland, *Bestsellers* (2007)[1]

Flaubert'in Emma Bovary adlı karakteri şöyle der: "Ben şimdi bir solukta okunan, korku veren öykülere bayılıyorum. Doğadakilere benzeyen beylik kahramanlardan, ılımlı duygulardan nefret ediyorum."[2] Emma'nın duygusalcı okuma malzemesi ile romantik olmayan taşra sahnesinin uyumsuzluğu hesaba katıldığında, kendini yanlış roman türünde, "bir solukta okunan" ve "korku veren" okumayı sevdiği reçetesi belli kurmacalardan ziyade, beğenmediği, gerçekçi açıdan sessizleştirilmiş ("beylik kahramanlardan, ılımlı duygulardan") bir romanda bulmuş görünüyor. Daha önce, Emma'nın kendi hikâyesinin, terk edişe ve perişanlığa, delilik ve intihara, Flaubert'in aşırı modern gerçekçiliğinin içine sızan, gerçekten kaçışın daha eski, reddedilen usullerine doğru "bir solukta" aktıkça, onun okuduğu romanların özelliklerini aldığını söylemiştim. Flaubert'in ima ettiği gibi ve bu bölümde genel hatlarıyla sunmayı umduğum nedenlerden dolayı, **"tür kurmacası"**nı "edebi kurmaca"dan ayıran sınır gerçekte göründüğü kadar sağlam değildir.

1 John Sutherland, *Bestsellers: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2007, 1.

2 Gustave Flaubert, *Madam Bovary* [çev. T. Yücel, İstanbul: Varlık, 1972], 109.

TÜR KURMACASI/EDEBİ KURMACA

Aradaki farkın, edebi kurmaca ile tür kurmacalarına kitapçılarda ve kütüphane raflarında farklı alanlar ayırmayı gerektirecek kadar büyük olduğu düşünülmektedir. Edebi türler birbirlerinden "gizem", "aşk", "fantezi" ve benzeri kategorilerle ayrılırlar ve hepsi de "edebiyat" ya da "edebi kurmaca" ya da sadece "kurmaca" gibi muhtelif başlıklardan ayrıdır. Dolayısıyla, eğer Patricia Cornwell'in adli gizem konulu eserlerinden birini arıyorsanız, edebi kurmaca bölümünün alfabetik listesinde "C" harfine bakmayacağınızı muhtemelen bilirsiniz; öte yandan, hasbelkader baktığınızda bazı "tür" romanlarının o yüksek mertebeye geldiğini görürsünüz. Burada "C"nin altına besbelli yanlışlıkla yerleştirilmiş olan Joseph Conrad'ın *Batılı Gözler Altında*'sı (1911) gibi **casusluk romanları** ve Arthur Conan Doyle'un *Baskerville'lerin Köpeği*[3] (*The Hound of the Baskervilles*, 1902) gibi, orada bulunmaması gerektiği düşünülecek **dedektif romanları** vardır. Fakat bu "buluşlar" muhtemelen sizi pek şaşırtmaz: Bu romanların kapağındaki "Penguin Classics", "World's Classics" ya da "Modern Library" gibi seri isimleri, size bu metinlerin "klasik" statüsü kazandığını söyler. Bunlar artık tür romanı değil, Edebiyattır.

Bir kitabı kapağına bakarak değerlendirme konusundaki yasak buraya kadardır; bu "klasik" tür romanlarını benzerlerinden ayıran yeni ambalajları, size bu romanların bir asırdan daha uzun süre önceki, "klasik" tür romanlarımızın geldiği dönemdeki ilk okurlarından oldukça farklı bir grubun dikkatini çektiklerini söyler: Conrad ve Conan Doyle'un sözü edilen romanlarının yanı sıra, Robert Louis Stevenson'ın *Kaçırılan Çocuk*[4] (*Kidnapped*, 1886) ve Rider

3 Arthur Conan Doyle, *Baskerville'lerin Köpeği* [çev. F. Sarıalioğlu, İstanbul: İthaki, 2017].

4 Robert Louis Stevenson, *Kaçırılan Çocuk* [çev. Y. Akbaş, İstanbul: İş Kültür, 2015].

Haggard'ın *King Solomon's Mines* (1885) gibi macera öyküleri, H. G. Wells'in *Görünmez Adam*[5] (*The Invisible Man*, 1897) ve *Dünyaların Savaşı*[6] (*War of the Worlds*, 1898) gibi **bilim-kurgu** romanları, John Buchan'ın *Otuz Dokuz Basamak*[7] (*Thirty-Nine Steps*, 1915) gibi casusluk romanları. Eğer bu eserlerin hedef kitlesini düşünüyorsanız, bu tarihsel tesadüf son derece önemlidir. Britanya'nın 1870 tarihli Eğitim Kanunu ilköğretimi zorunlu hale getirmiş, kitle piyasasına yönelik günlük gazetelerin çıkarılmasına ve muazzam hale gelecek bir kurmaca okur kitlesinin oluşmasına yol açmıştır. Fakat potansiyel roman piyasası hem genişlemiş hem de parçalanmıştır: Herkes için bir şey vardır, ama hepsi eşit olarak değer görmeyecektir. Başlangıçta genel okur kitlesine hitap eden kitapların şimdi prestijli birtakım yayın adları altında görünmesi, size kitaplar hakkında bir şeyler söylediği kadar, en azından edebi olanın içeriği hakkındaki çağdaş anlayışlar ve edebi açıdan ilginçliğin içeriğine dair de bir şeyler söyler. Bir romanı neyin "klasik" yaptığına kim karar verir? Bu kitapları kimler satın alır? Bu romanların "klasik" statüsünü gösteren şey yeni ambalajlarıdır, ama bu statünün esas teminatı üniversite müfredatlarında yer almalarıdır ve öğretmenler genelde baskısı kolay bulunan bir romanı seçseler de, baskıda kalma ihtimali insanların onu öğretmeyi seçmesine bağlıdır.

Burada, neyin klasik olduğuna dair mekanik bir bakış açısı sunulduğu düşünülebilir: "Klasik" sadece "iyi" anlamına mı gelir? Kuşkusuz kitap, amiyane tabirle, "kendi türünün önüne geçmiş olamaz mı"? Olabilir. Ama *prestij* niteliksel değil, kurumsal bir sorundur; roman dersi veren bütün öğretmenler gibi, eğer piyasada bulunabileceği-

5 H. G. Wells, *Görünmez Adam* [çev. A. Kaftan, İstanbul: İthaki, 2013].

6 H. G. Wells, *Dünyaların Savaşı* [çev. A. Kaftan, İstanbul: İthaki, 2013].

7 John Buchan, *Otuz Dokuz Basamak* [çev. O. Gündüz, İstanbul: Genç Kaknüs, 2017].

ne güvenim varsa, aklıma seçebileceğim birçok kurmaca eser geliyor. İyi romanların hepsi tekrar baskıya girmez ya da sürekli yeniden basılmaz ("klasik" olarak basılmaları ise iyice zordur); iyi romanların hepsi zaman sınırlaması olan İngilizce dersleri için seçilemez ve iyi romanların hepsi belli bir tarihsel anda, edebiyat eleştirisi mesleğinin ilgi alanına girmez.

EDEBİ DEĞER VE BELİRLEYİCİLERİ

Tür kurmacası üzerine her türlü düşüncenin, kurumsal sorularla uğraşması gerekir: Edebi değerlendirmeye dair, sadece "Bu roman ne kadar iyi?" anlamında değil, "Buna kim karar verir?" şeklindeki sorulardır bunlar. Örneğin bazı eleştirmenler, aslında kurmaca okurlarının çoğunun okuduğu romanları zorla önemsizleştiren bir tür hiyerarşisinden endişe duymuşlardır. Bu bir çeşit züppelik, türler içindeki bu en demokratik türü, onun içinde yapay bir hiyerarşi oluşturarak saygın hale getirmenin bir yolu değil midir? Birçok eleştirmen edebi kanonun, sonuçta, estetik olduğu kadar siyasi ayrımcılıkların (çok beyaz, çok erkek, çok Avrupalı) bir ürünü olduğuna inanmıştır ve bu bakımdan, çok geniş bir okur kitlesine hükmeden tek edebiyat türü olan romanın, ciddi bir özene değer görülmesi için popülist yönlerinden nasıl arındırılmak zorunda kaldığını düşünmek gerekir.

Tabii ki hiyerarşi iki yönlü de işleyebilir, çünkü "klasik" kurmaca eserlerin fiyatları çok düşük olsa bile (telif hakkı olmadığı için bu eski romanlar ucuza yeniden basılabilir), diğer taraftan, kültürel eser olma statüleri sayesinde erişilemez hale gelirler. Demem o ki, her ne kadar "klasik" terimi "değerli ve ilerletici" anlamı taşısa da, aynı zamanda, balık yağı ya da buğday çimi için söz konusu olduğu gibi, sevimsiz ve ruhsuz bir anlamda yararlı olduğu anlamını da taşır. İşte, İngiltere'de popüler bir kadın edebiyatı yayımcısını, Jane Austen'ın romanlarını gerekli tut-

kudan yoksun, klasik bir şekilde yeniden basan yayıncısının elinden alıp, 2006'da aşağılayıcı bir kategori olan "genç kız edebiyatı" adı altında yeniden ambalajlamaya iten güç elbette budur. Yayıncılar bu durumu, artık modern kadın edebiyatının manevi annesi diye gördükleri yazar için, bir yuvaya dönüş olarak sundular ve kuşe kâğıda basılmış pastel rengi yeni kapaklara (*Gurur ve Önyargı* için uçuk şeftali, *Akıl ve Tutku* için bebek pembesi) sahip eski Austenlar, genç kadınları hedefleyen, arkadaşlık, güzel mal mülk, harika adamlar ve mutlu sonlar hakkındaki diğer piyasa kitaplarına benzedi.

Austen'ı kültürel anlamda daimi kılan sayısız sinema ve televizyon uyarlaması, eski eserlerin yeniden basımının nispeten düşük masrafları ve bu tür bir girişimin ister istemez çekeceği ücretsiz tanıtım düzeyi göz önüne alındığında, bunun parlak bir yayıncılık fikri olduğu açıktır. Öte yandan, önemli bir meseleyi gündeme getirmektedir: Tür romanları mevcut kalıplara uç düzeydeki bağlılıklarıyla, "anaakım" adı da verilen edebi romanın normalde gözden kaçırabileceğimiz özelliklerini görmemizi sağlar. Yüzyılın ortalarında büyük eleştirmen Northrop Frye'ın açıkladığı gibi, türe bağlı düşünmek, "gelenekleri ve yakınlıkları sınıflandırmaktan ziyade netleştirir ve bu suretle, bir bağlam olmadıkça fark edilmeyecek çok sayıda edebi ilişkiyi açığa çıkarır."[8] Eğer Austen kız arkadaşlıklar, sahip olmaya değer mal mülk, arzu edilir erkekler ve mutlu sonlardan fazlasıyla ilgiliyse, sanki bu konular bir şekilde onun ya da bizim itibarımızı zedeliyormuş gibi, bu konularla asla ilgilenmediğini söylemek, hem ona hem de okurlarına zarar verir. En azından Richardson'ın *Pamela*'sından beri, romana konu olan kadın kahramanlar, kendi mütevazı tarzlarıyla da olsa, yirmi birinci yüzyılın aşk hikâyelerindekiler kadar güzel kıyafetlere ve onların

8 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1990, 247-8.

değerini bilen zengin yakışıklı adamlara düşkündürler. Genelde, kitle piyasası edebiyatında bulacağınız şey, temelde, en kanonlaşmış ya da klasik romanlarda bulunan meselelerin saplantılı bir abartısıdır. Örneğin Dickens'ın *Kasvetli Ev* ve *Müşterek Dostumuz* adlı eserleri, başka şeylerin yanında, polisiye maceraları anlatan hikâyelerdir.

Oysa genç kız edebiyatı örneğini özellikle manidar kılan şey, roman hiyerarşisinin en altlarına doğru, edebi romanla, romanın esasında kadınla ilişkilendirildiği zaman diğer edebi sanatlara karşı sahip olduğu duruma çok benzer bir ilişki içinde olmasıdır. 1929'da yazan Virginia Woolf, bir konuyu yazmaya değer kılan şeyle ilgili fikirlerin, edebi önemden ziyade edebi önemin belirleyicileriyle ilgili olduğunu ilk dile getirenlerdendir:

> Ama geçerli olan erkeklere özgü değer ölçütleridir. Kabaca dile getirilecek olursa, "önemli" olan futbol ve spordur; modaya tapınmak, giysiler satın almak "önemsiz"dir. Ve bu değer ölçütleri kaçınılmaz biçimde yaşamdan yazına aktarılır. Eleştirmen bu önemli bir kitap diye düşünür, çünkü savaşı ele almaktadır. Bu önemsiz bir kitap, çünkü oturma odasındaki kadınların duygularını ele alıyor. Bir savaş sahnesi bir dükkan sahnesinden daha önemlidir. Değer ölçütlerinin farklılığı, daha incelmiş biçimlerde her yerde varlığını sürdürür.[9]

Woolf burada, bir zamanlar "kadınsı" diye nitelendirilen romanın eleştirisinin bile, *sadece* erkeklerin yazabildiği kurgusal sahnelerden başka *hiçbir şeye* önem vermeyen ataerkil değerler tarafından belirlendiğine dikkat çeker. Spor önemlidir, giyim kuşam değildir. Siyaset ciddi bir iştir, ilişkiler değildir. Savaştaki erkekler hakkındaki romanlar ödüllendirilir, günlük hayatla ilgili olanlar ödüllendirilmez. Tolstoy, Austen'dan daha önemlidir. Woolf 1929'da, güçsüzleşen kahramanları, düşman statülerinin

9 Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* [çev. S. Öncü, İstanbul: İletişim, 2003], 82.

savaşan adamlardan onları savaşa gönderen adamlara tahsis edilmesini anlatan öfkeli ve kara mizah dolu modern savaş romanlarının da kendi tarzlarında romanslar kadar basmakalıp olabileceğini de fark etmişti.

KÜLTÜREL METİN OLARAK TÜR KURMACASI

Dolayısıyla tür kurmacasını edebi kurmacadan ve farklı türleri birbirinden ayıran hiyerarşilere direnmenin bir yolu (en tatmin edici yol olmasa da), bu ayrımların keyfî, elitist ve siyasi görüşlere bağlı olduğunu söylemek ve konuyu kapamaktır. Bir başka yol ise, iyi yazarların, Conrad ya da Austen gibi yazarların müthiş gerilim ve aşk romanları yazdığına, vasatlığın sadece tür romanlarına özgü olmadığına dikkat çekmektir; böylece anlamlı tek eleştirel hiyerarşi, edebi kurmaca ile tür kurmacası arasında değil, iyi romanlarla kötü romanlar arasında olacaktır. Bütün bunlar savunulabilir görüşlerdir. Ne var ki, edebi eleştiri, en az bir önemli açıdan, edebi kurmaca/tür kurmacası ayrımını bir zamanlar olduğundan daha önemsiz duruma getirmiştir. *Criticism* (eleştiri) sözcüğü Yunanca "karar vermek" ya da "ayırmak" anlamına gelen *krinein* sözcüğünden gelir, ama akademik edebi eleştiri genel olarak, estetik hükümlerle eskisi kadar ilgili değildir ve incelediği nesneyi kültürel ifadenin birçok biçiminden sadece biri olarak görme eğilimindedir. Üstü kapalı olarak sorulan "Bu roman işe yarar mı?" sorusu (bir ders müfredatında yer alması bu sorunun cevabını zaten verdiğinden, asla gerçek bir soru değildir) tarihsel açıdan düşünen birçok eleştirmen ve öğrenci için, "Bu roman bize, ait olduğu kültür ya da kültürler hakkında ne söyler?" sorusu kadar yerinde bir soru değildir. John Sutherland en çok satan romanın "bir fotoğraf makinesi flaşı kadar kısa ömürlü" olabileceğini açıklıyor, ama aynı zamanda "tarihsel anını canlı bir şekilde dondurmakta

da bir o kadar becerikli" olduğunu söylüyor.[10] Popüler bir romanın, kendisini popüler hale getiren kültürü açıklamasından daha ötesi olamaz.

"Semptomatik olarak" okumak kendinize şu soruyu sormaktır: "Bu roman ya da bu romanın belli bir yönü ait olduğu kültürde neyin belirtisidir?" Edebiyata böyle yaklaşmak, bize incelediğimiz nesneyi (bu *Middlemarch* da olabilir *Malta Şahini* de) yeni biçimlerde görme şansı vererek, üst kültür ile alt kültür arasındaki eski ayrımın ötesine geçer. Aslında "semptomatik" tabiri, eleştirmenin bir doktor ya da analistin üstün konumunu benimsediği, hasta ya da nevrotik bir kültürü ima ettiği surette talihsiz bir terimdir, ama uygulamada, metinleri tarihsel ya da kültürel açıdan belli meselelerin dile getirilmesi olarak okumak, hem o metin hem de ait olduğu dünya hakkında daha farklı ve kapsamlı düşünmemizi sağlayabilir.

Ayrıca hem tür kurmacası hem de kanonlaşacak eserler belli kültürel anlar hakkında düşünmek için aynı ölçüde yararlı arşivler olabilirler. Örneğin dedektif romanının 1890'lardan 1930'lara dek süren altın çağı aynı zamanda modernizm dönemiydi, oysa yirminci yüzyılın ortalarından sonuna doğru uzanan casusluk romanının en parlak devri, postmodernizmle aynı döneme denk gelmiştir. Şimdi, eleştirmen Brian McHale'in modernist kurmacanın *epistemolojik* sorunlarla, yani bilgi sorunlarıyla; postmodernist kurmacanın ise *ontolojik* sorunlarla, yani varlık sorunlarıyla sivrildiğini savunurken sunduğu son derece etkili tanımları bir düşünün.[11] McHale'in "epistemolojik" derken neyi kastettiğini, mesela modernist kurmacanın sizi kanıtları düşünüp tartmaya, bildiğiniz şeyi nereden bildiğinizi düşünmeye zorlayan, güvenilmez, sınırlı ya da değişken anlatı perspektiflerini ne kadar etkin kullandığı-

10 John Sutherland, *Bestsellers: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

11 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londra: Routledge, 2001, 9-10.

nı düşündüğünüzde anlayabilirsiniz: Bu "dedektiflik" işidir ve soruşturmayı yürüten de okurdur. Bazı örneklerde modernizm ile dedektif romanının olay örgüsü arasındaki ilişki bellidir: William Faulkner'ın *Kutsal Sığınak*[12] (*Sanctuary*, 1931) adlı eseri, sert ve heyecan uyandıran bir tecavüz ve kaçırma romanıdır, para karşılığında yazıldığı itiraf edilmiştir (Faulkner para için yazmış olduğunu söyledi), ama aynı zamanda Faulkner'ın diğer romanlarını modernist klasikler haline getiren, okuru hazırlıksız yakalayacak nitelikteki anlatı tekniklerinden de yararlanmıştır.

Aynı şekilde, McHale'e göre, eğer postmodernist kurmacanın kurmaca ile gerçek olanın yer değiştirebilmesiyle, dünyaların oluşturulması ve çoğaltılmasıyla ne kadar ilgili olduğunu düşünürseniz, postmodernizmin büyük ölçüde "ontolojik" olan ilgi alanları netlik kazanır; onlar da tıpkı casusluk romanları gibi kısmen, yaşamlarımızı koşullandıran, yarım yamalak görülen ulusal ve uluslararası sistemlerin tetiklediği paranoyadan güç alır. Michael Denning casusluk edebiyatı üzerine yaptığı çalışmada, istihbarat dünyasının "insan etkinliğini çevreleyen bulanıklıkların, esasen sihirli bir figür olan gizli ajanın yansıtılması yoluyla giderildiği geç kapitalizmin toplumsal dünyasında belirsiz bir resim"[13] olduğunu iddia eder. Dolayısıyla McHale'in epistemolojik (bilgi sorunları) ile ontolojik (varlık sorunları) arasında yaptığı ayrım, formüllü kurmacaya da uyar ve aynı tarihsel koşullara daha kesin, nihai biçimlerde ("esasen sihirli bir figür") yanıt verir. Bu yaklaşımda, modernizm ve postmodernizm, dedektiflik ve casusluk kurmacaları, hepsi de "semptomatik" olgulardır.

Bir romanın ya da roman türünün, onu üreten kültürü dile getirme biçimlerini görmek üzere okumak, akademinin dışında okunan kurmacayı (aşk hikâyeleri, gi-

12 William Faulkner, *Kutsal Sığınak* [çev. E. Gürol, İstanbul: Cem, 2000].

13 Michael Denning, *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller*, Londra: Routledge, 1987, 29.

zem konulu romanlar, hatta çocuk edebiyatı) da ciddiye almamızı sağlar. Bir kültür hakkında, milyonlarca üyesinin zevk için ne okuduğunu görerek çok şey öğrenebiliriz. Harry Potter romanlarının çok tutmasını nasıl açıklarsınız? Gelmiş geçmiş en çok satan romanlarından biri olan Dan Brown'ın *Da Vinci Şifresi* (2003) romanının başarısını nasıl açıklarsınız? Bu romanları "herkesin" *diğer* herkes okuduğu için okuduğunu öne sürmekte haklı olabilirsiniz (edebi olsun olmasın, her meta abartılı reklamdan yarar sağlar), ama fenomen haline gelmelerini sağlayan popüler cazibeleri bize bundan daha fazlasını (sözgelimi Hıristiyanlık, üst kültür ve tarihe karşı güncel tavırlar hakkında bir şeyler) anlatabilir.

Sanırım *Times Literary Supplement* ve *New York Review of Books*'un okurlarını, örneğin *Da Vinci Şifresi*'nin ve beşinci Harry Potter romanının yayımlanması, aşağı yukarı aynı dönemde yayımlanmakta olan diğer çok tanıtılmış romanlar kadar heyecanlandırmamıştır: Mark Haddon'un *Süper İyi Günler*[14] ([*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, 2003] otistik bir ergenin birinci tekil şahısla anlattığı komik bir cinayet gizemi), Monica Ali'nin *Brick Lane*[15] ([2003] görücü usulü evlilik nedeniyle Britanya'ya taşınan Bangladeşli bir kadının kendi bakış açısıyla anlatılan hikâyesi), Lionel Shriver'in *Kevin Hakkında Konuşmalıyız*[16] ([*We Need to Talk About Kevin*, 2003] kurmaca bir lise katliamı hakkında bir mektuplu roman) adlı eserleri. Bu üç roman da, Dan Brown'un *Da Vinci Şifresi*[17] (*Da Vinci Code*, 2003) ile J. K. Rowling'in *Harry*

14 Mark Haddon, *Süper İyi Günler* [çev. Ö. Doğangün, İstanbul: İş Kültür, 2004].

15 Monica Ali, *Brick Lane* [çev. G. Köse, İstanbul: İnkılap, 2004].

16 Lionel Shriver, *Kevin Hakkında Konuşmalıyız* [çev. B. Kılınçer, İstanbul: Everest, 2008].

17 Dan Brown, *Da Vinci Şifresi* [çev. P. Demir İncek, İstanbul: Altın, 2003].

Potter ve Zümrüdüanka Yoldaşlığı'ndan[18] (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 2003) farklı olarak açıkça "edebi" romanlardır. Ne var ki, aynı dönemin edebi ve popüler romanlarını yan yana koyarsanız, bir kültürün belli bir andaki takıntılarının doğru bir fotoğrafını elde edersiniz: Hıristiyanlık ile İslamiyet ve aralarındaki ilişkiler; terörizm ve diğer örgütlü şiddet biçimleriyle ilgili kaygılar; gençliğin bazen komik, bazen kurtuluşçu, bazen de trajik olan anlaşılmazlığı gibi.

ÖZGÜNLÜK VE BEKLENTİLER

"Edebi" romanların anlatı biçimlerinden (serbest dolaylı söylem [*Brick Lane*], güvenilmez birinci-şahıslı anlatı [*Süper İyi Günler*], mektuplu roman [*Kevin Hakkında Konuşmalıyız*]) söz etmemin sebebi şudur: Edebi kurmaca için biçim, çoğu tür kurmacasından farklı olarak önemlidir, zira içeriği ne kadar inanılmaz olsa da, anlatı yöntemleri açısından genellikle geleneksel olarak "gerçekçi"dir. Biçim önemli olduğu için, yukarıda adı geçen 2003 romanları içinde benim gözdem *Süper İyi Günler*'dir. Sınırlı anlatı perspektifi sayesinde, gerçekten olup bitenler hakkında – Asperger Sendromu olan– anlatıcının görebildiğinden çok daha fazlasını biliriz, fakat tam da ona has bu "sınırlar" yüzünden daha üstün hissetmemiz imkânsızdır, çünkü tanıdık roman konularını (duygular, arkadaşlıklar, aile ilişkileri) hiç beklenmedik şekillerde görmemizi sağlarlar. Edebi tür bağlamında, en mühim nokta şudur: Kitap hem "özgün"dür hem değildir. Epey uzlaşımsal bir roman izleği olan aile içi ilişkileri ele alır ve çarpık bir bakış açısıyla sunar (gerçekten yorumlayamasanız, "sıradan" ilişkiler neye benzerdi?). Aynı zamanda, başlığının ilan ettiği gibi bu bir polisiye romandır, ama "suç" uzlaşımsal bir

18 J. K. Rowling, *Harry Potter ve Zümrüdüanka Yoldaşlığı* [çev. S. Okyay ve K. Kutlu, İstanbul: YKY, 2003].

esrarengiz cinayet romanından oldukça farklıdır: Henry James'in klasiği *What Maisie Knew* (1897) gibi, bilginin bir çocuğun, sadece muğlak bir biçimde anladığı bakış açısından süzülerek geldiği, zina hakkında bir hikâye olduğu ortaya çıkar, fakat *What Maisie Knew* romanının tersine, bu büyük ölçüde komik bir romandır.

Edebi tür ve edebi akrabalık konusunda farkındalığa sahip olmak potansiyel açıdan yoruma yardımcı olur, çünkü biz okurlar bir romanın uyguladığı kodları fark edebildiğimiz zaman, kendimizi romanın yazarıyla ortak bir zeminde buluruz – *uzlaşım* kelimenin tam anlamıyla bir "bir araya gelme"dir. "Özgünlüğün" yüce bir değer olduğunu düşünmeye meyilliyizdir ve bu surette edebi türü değersizleştiririz, ama edebi romanın popülist akrabalarıyla ortak yönü, dünyaya zaten diğer romanlarla ilişki içinde gelmesidir. Tabii ki, hepimiz kendi türündeki diğer romanların okunmasıyla oluşturulan beklentilere dayalı tür romanı için bunun doğru olduğunu biliriz ("karanlık ve fırtınalı bir geceydi") ve bazı tür romanları bu beklentileri oyunbaz şekillerde kullanır: Örneğin Arthur Conan Doyle *Baskervillelerin Köpeği*'ni Baskervillelerin varislerini sık sık ziyaret eden olağanüstü heybetli hayalet bir köpekle ilgili gotik bir roman olarak kurarken, neden sonra Sherlock Holmes'un kendine özgü akılcı yöntemleriyle sorunu çözmesine izin verir ki, zaten biz onun mutlaka çözeceğini biliriz. Fakat işin hayati yanı, biz de edebi romana beklentiler katarız. Sözgelimi okur-odaklı eleştiri teorisyeni Hans Robert Jauss bütün edebi eserlerin bir "beklenti ufku" varsaydığını yazar:

> Bir edebi eser, yeni göründüğü zaman bile, bilgilendirme amaçlı bir boşluğun içinde, kesinlikle yeni bir şey olarak kendini sunmaz, aksine okurlarını duyurularıyla, açık ve gizli işaretleriyle, tanıdık özellikleriyle ya da üstü kapalı telmihleriyle önceden hazırlar. Daha önce okunmuş olanlara dair anılar canlandırır, okuru özgül bir duygusal tutumun içine sokar ve başlangıcıyla "ortası ve sonu" hakkında beklentiler uyandırır; okuma akışı içinde met-

> nin çeşidine ya da türün özgül kurallarına göre, bu beklentiler, sonrasında aynen korunabilir ya da değişebilir, yön değiştirebilir, hatta ironik olarak tatmin edilebilir.[19]

Bu açıdan bakıldığında, tür kurmacasıyla edebi kurmaca arasındaki fark, nitel değil nicel bir fark haline gelir; çünkü bütün romanlar birbirleriyle ilişkili olarak okunur. Diğer romanlarla ilişkinin en aşikâr olduğu durumlarda, bu ilişkilerin ne kadar özbilinçli ve karmaşık olduğunu düşündüğümüze bağlı olarak, bir kitabı "türünün tipik örneği" diye reddederiz ya da "göndermeleri" veya "**metinlerarası**" özelliğinden dolayı yüceltiriz. Eleştirmen Alastair Fowler görünüşte türünün en tipik örneği olan, en körü körüne taklit eden edebi eserlerin bile ait olduğu türü genişlettiğini öne sürer; metin ile tür arasındaki ilişkinin "pasif bir üyelik değil, aktif bir düzenleyip değiştirme" ilişkisi olduğunu öne sürer.[20]

"Beklenti ufku" düşüncesi, belli bir romanın neden çok *kaydadeğer* bir başarı olarak, çok "özgün" diye nitelendirildiğini açıklamamızı kolaylaştırır. Yani, bir roman hakkındaki "beklenti ufku"muz o roman tarafından aktif bir biçimde *genişletebilir*. Bu ufku, mesela teknik açıdan daha önce hiç görmediğiniz bir şey yapan bir romanı okuduğunuzda olduğu gibi biçimsel yönden genişletebilir. Ya da yeni bir kültürel sorun ya da soru ortaya atarak, toplumsal, siyasi ya da ahlaki yönden genişletebilir. Bu yüzden, yüce edebi romanı, değersiz görülen tür romanından ayırmak için *özgünlüğü* temel özellik olarak kabul etmek göründüğünden çok daha karmaşık bir yaklaşımdır. Bir yandan, her şeyden önce eğer bir roman gerçekten özgün olsa, bırakın okunmayı, asla yazılamazdı; diğer yandan, bir romanın sadece diğerleriyle kurduğu ilişkiyi anlaya-

19 Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, İng. çev. T. Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, 23.

20 Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes*, Cambridge: Harvard University Press, 1982, 20.

rak, neden önemli ve heyecan verici olduğunu (ya da olmadığını) da anlayabiliriz. Böylece basmakalıp kurmaca ile edebi kurmaca arasındaki benzerlikleri de farklılıkları da, her yeni metin "okur için önceki metinlerden aşina olunan ve akabinde çeşitlendirilen, düzeltilen, değiştirilen, hatta yeniden üretilen bir beklenti ve kurallar ufku uyandırdığı" anda görmeye başlarız.[21] Bir romanı elimize alırız ve ne tür bir şeyle karşı karşıya olduğumuz hakkında akıl yürütmeye başlarız: Jauss'un şemasına göre, gerçek bir tür romanı bizi haklı çıkaracak, gerçekten önemli bir romansa yanıldığımızı gösterecektir. Beklentilerinizin tatmin edilmesinden alınacak bir haz kesinlikle vardır, ama her roman okuru, beklentilerinin altüst edilmesinin verdiği hazzı da bilir.

21 Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 23.

Graham Greene, *Korku Bakanlığı* (1943)

> "Çağdaş Toplum Tarihi" adlı kitabı vereyim de oku. Yüz cilttir fakat çoğu ucuz baskılar halinde satılıyor. *Piccadily'de Ölüm, Büyükelçinin Elmasları, Deniz Kuvvetlerinde Evrak Hırsızlığı, Diplomatlık, Yedi Günlük İzin, Dört Doğru Adam...*"
>
> Graham Greene, *Korku Bakanlığı* (*The Ministry of Fear*, 1943)[1]

Yirminci yüzyıl İngiliz romancılarından Graham Greene, kurmaca eserlerini "romanlar" ve "eğlencelikler" diye ayırırken, bütün roman incelemecileri için tanıdık olan niteliksel bir ayrımı kastetmişti. Bu yüzden, daha önce sözü edilmiş iki kitaptan örnek vermek gerekirse, savaş zamanında din değiştirmeyle sona eren yasak bir ilişkiyi anlattığı *End of the Affair* adlı eseri bir "roman" olarak yayımlanmıştı, oysa sürükleyici olay örgüsü, hayta gangsterleri, yozlaşma ve suça dair dağınık ve sansasyonel havasıyla *Brighton Rock* sadece "eğlencelik"ti. Oysa Greene'in tüm okurları bu ayrımdaki sorunun ne olduğunu bilirler: Onun bazı "eğlencelikleri" en az "romanları" kadar karmaşık ve tatminkardır ve iyi kurmacayı kötüsünden ayırmak için kullanılan bu terimleri boşa çıkarır. Bu ara-bölümde, Greene'in en çok tanınan "eğlencelikle-rinden" biri ve tür kurmacasının doğası üzerine açıkça tefekkürlerde bulunan bir casus romanı olan *Korku Bakanlığı* incelenmektedir. Edebi kurmacayı tür romanından ayıran şeyin, birinin hayata, diğerinin ise başka romanlara benzemesi olduğunu söylemek çok cazip gelse de, bu tam da *Korku Bakanlığı*'nın altüst ettiği ayrımdır.

İkinci Dünya Savaşı'nda Britanya'nın bombalanması sırasında geçen *Korku Bakanlığı*, Londra'da bir bağış toplama şenliğiyle başlar. Ölümcül bir hastalığa yakalanan

1 Graham Greene, *Korku Bakanlığı* [çev. M. Ünel, İstanbul: Milliyet, 1974], 78.

karısının ötanazisi ardından akıl hastanesinden yeni çıkan yılgın Arthur Rowe, bu şenliğe katılır, çünkü ona üst orta sınıf bir ailenin ferdi olarak Cambridgeshire kırsalında geçen huzur dolu çocukluğunu ve yetişkinlere has hiçbir sorumluluğunun olmadığı, hiçbir şeyden ötürü suçlu hissetmediği zamanları hatırlatır: "Kilise avlusu, yazlık beyaz elbiseler içindeki kızlar, çimen kokusu ve verdiği güven duygusuyla sergi, ona çocukluğunu hatırlatmıştı" (9-10) diye yazar Greene. Onu bir başkasıyla karıştıran amatör bir falcı, Rowe'a bir ödül kek kazanmanın ipucunu verir, ama sonrasında, şenliği düzenleyenler Rowe'u bundan vazgeçirmeye çalışırlar. Rowe henüz bilmese de, kekin içinde hain bir casus çetesi tarafından ele geçirilen ve Nazi Almanyasına gönderilen hükümet belgelerinin resimlerinin olduğu bir film rulosu gizlidir. Önce casus çetesinden çirkin bir cüce onu zehirlemeye kalkışır; ardından Rowe kendini, ondan kurtulmak için, inanılmaz bir şekilde adı "Cost" olan bir iş adamını öldürmekle (sahte bir cinayet) suçlandığı bir toplantıda bulur; bu da işe yaramayınca, casus çetesi onu bombayla öldürmeye çalışır, sağ kalır ama hafızasını kaybetmiştir. Romanın ikinci bölümünde, hafıza kaybı sayesinde karısını öldürmekle ilgili suçluluk duygusundan kurtulan Rowe, casus çetesini dize getirir ve yavaş yavaş gerçek kimliğini öğrenmeye başlar; bu arada, Anna Hilfe adında, Nazi beşinci kol liderinin kız kardeşi ve gönülsüz suç ortağı olan karısının tıpatıp kopyası bir Avusturyalı mülteciye âşık olur.

Böyle anlatıldığında romanın olay örgüsü kesinlikle kulağa saçma geliyor: Gerçekte Nazi casusluk çetesi olan bir hayır kuruluşu ("Özgür Ulusların Annelerine Yardım"); bir kekin içine yerleştirilmiş ve şenlikte hileli bir yarışmayla iletilen çok gizli belgeler; zehirleyen cüceler; toplantılarda sahnelenen cinayetler; hafıza kaybı ve kendi kendine iyileşme; göz kamaştırıcı kadın yardımcı (adı Almancada "yardım" demektir!). Gelin görün ki Greene'in amacı da tam budur. Romanın bir yerinde, Rowe düşünde çocukluktaki evine geri döner, üzerine titreyen annesine

onun ölümünden beri neler olduğunu anlatır:

> "Bahçede çay içmek, ötüşen böcekleri dinlemek ve yaşlı hanımları ziyarete giderek zararsız dedikodu yapmak yok artık. El arabası yaprak ve otlarla dolu bahçıvan da yok. Bu tür yaşantı hakkında yazılar, hâlâ yazılıyor, hanım romancılar ayın kitaplarında tekrarlayıp duruyorlarsa da, artık böyle bir yaşantı yok," dedi annesine.
>
> Kadın çekinerek gülümsüyor ve dinliyordu. Düşün efendisi şimdi kendisiydi. "İşlemediğim bir cinayet için aranıyorum şimdi. Bildiğim çok şey olduğundan beni öldürmek istiyorlar. Ben sığınakta saklanırken, yukarda Almanlar, Londra'yı hallaç pamuğu gibi atıyorlar. St. Clements'i hatırlarsın, değil mi? St. Clements'in çanlarını? St. James'i, Piccadilly'i, Burlington Arcade'i ve Garland otelini yerle bir ettiler. Soluk kesen bir roman gibi, değil mi? Fakat senden, bu bahçeden, sandviçlerinden, şu çam ağacından daha gerçek olduklarını söyleyebilirim. Bayan Savage'ın okuduğu casuslar, cinayetler, vahşice kovalamacalarla ilgili kitaplara güler geçerdin. Ama gerçek hayattandı bunlar. Sen öldükten sonra dünyayı işte bu hale getirdik. ... Dünya William Le Queux tarafından yeniden yapıldı."[2] (78)

Greene yirminci yüzyılın başlarında yaşayan popüler, üretken ve tam bir paranoyak olan tür romancısı William Le Queux'e yapılan bu göndermeyle, bir zamanlar sadece fantezi gibi görünen şeyin ("casuslar, cinayetler, vahşice kovalamacalar") artık, son derece gariptir ki, bir tür tarihsel kayıt olduğunu telkin eder. Gerçekten kaçmanın en tahrif edici biçimi, gerçekçi *gibi görünen* ama aslında sadece, artık var olmayan bir yaşam tarzının karşı konulmaz bir şekilde yeniden yaratılışında karşımıza çıkar (tabii eğer böyle bir şey olduysa): Annesine rüyada "Hanım romancılar ayın kitaplarında tekrarlayıp duruyorlarsa da, artık böyle bir yaşantı yok" der. "Bahçede çay içmek,

2 Son cümle, kitabın Türkçe çevirisine dahil edilmemiştir —*çev.notu.*

ötüşen böcekleri dinlemek ve yaşlı hanımları ziyarete giderek zararsız dedikodu yapmak" ile anlatılan taşradaki huzurlu yaşam, gerçekten kurmaca gibi görünmektedir, Rowe'u en başta sözde şenliğe getiren, onu *inanılmaz* şimdiye sürükleyerek cezalandırılmasına yol açan, şu gerçekten kaçma arzularına benzer, kaçamak bir nostaljinin ürünü gibidir.

Rowe tuhaf komployu çözmekte olan müfettişe "Hayat gerçekten bu mu?" diye sorar, o da "Hayat budur işte! Dolayısıyla sanırım hayata benziyor denilebilir" (196) diye yanıtlar. Tür kurmacasının, onu üreten kurmaca-olmayan dünyayla ilgili elzem bir şey söyleyebileceği anlayışı ("soluk kesen bir romanın... hayata benzediği"), sadece *Korku Bakanlığı*'nın hemen ardından yapılan Fritz Lang filminin ticari başarısını değil, eleştiri dünyasında her ikisinin de savaş zamanında Britanya'yla ilgili klasik çalışmalar olarak büyük takdir görmüş olmalarını da açıklar. Casusluk polisiyesi formatı, o zamanlar Londra'da yaşamanın –romandan örnek vermek gerekirse– sabah olduğunda sokağınızın halen orada olup olmayacağını ya da aradığınız bir telefon numarasının zarar görmemiş bir binada mı yoksa hava saldırısıyla yıkılmış bir alanda mı çalacağını bilemediğiniz günlerdeki sanrımsı acayipliğini ifade etmeye yarar. Her sabah "tanınmaz hale gelmiş" (232) bir Londra'yla karşılaşırsınız. *Korku Bakanlığı*'nda, sürekli değişen şehir manzarası ve casusluk kurgusundaki hayalimsi yer değişimleri sonuçta aynı şeye varır. Rowe acayip bir komplonun kurbanı olarak ürkütücü derecede güçsüzleştiği durumuyla, her gece bombalanarak başkalaşan bir şehirden bir yol bulup kurtulmaya çalışan hemşerilerinin durumunu özdeşleştiren topografik bir karşılaştırma yaparak, "Sanki eline yanlış bir harita verilerek geziye gönderilmiş biri gibiyim" (198) diye düşünür. Savaşı yaşayan bütün yurttaşlar gibi Rowe da, "gerçekdışı bir gücün kendine yön verdiğini, davranışlarını denetimi altına aldığını ve istediği kalıba soktuğunu" (113) düşünse bile, "olayların, kendisini yabancı olduğu çevrelere getirip

bırakmasına artık" (97) alışmak zorundadır.

Karanlık komplolar, milli aidiyet, haklarından mahrum bırakılma ve ihanet gibi konularıyla casusluk romanı, savaş olan bir ülkede yaşamanın güvensizliklerine ve belirsizliklerine seslenir: Greene'in dedektifi gönülsüz bir şahide, "Bu günlerde kimse hayatına sahip çıkamıyor.... ülkeniz uğruna askere alınıyorsunuz" (205) der. Aynı dönemde yazan Elizabeth Bowen da *The Heat of the Day* (1949) adlı eserinde Almanya'nın 1940'ta Britanya'ya yaptığı hava saldırısı hakkında yazmak için casusluk romanı tarzını kullanırken, savaş zamanı bilginin *tesadüfiliği* ve insan etkinliğinin sınırları konusunda benzer bir görüş sunmuştu. Bu romanda kadın kahraman, kendi istihbarat işini belki de devlet sırlarını Nazi Almanya'sına iletmek için kullanmakta olan bir adama âşık olur. Kadın sonunda şüphelerini dile getirdiğinde, adam "Bütün bunlar tamamen gerçekdışı" diye karşı çıkar: "Bu, asılsız, çılgınca, uydurma, polisiyelerden alınma."[3] Halbuki imkânsız olanın son derece gerçek olduğu ortaya çıkar; Bowen savaş konulu casusluk romanının *güdülenmiş* inanılmazlığına ilişkin kendini bilen bir kavrayışla, Greene ile aynı noktaya işaret eder: "Aklıselim"e sahip beklentilerden olağanüstü sapmalar, sadece edebiyat türünün formüllerini değil, tarihsel koşulları da dile getiriyor olabilir.

3 Elizabeth Bowen, *The Heat of the Day*, New York: Anchor, 2002, 212.

Bölüm 9

ROMAN VE ANTİ-ROMAN

> Eğer roman sahiden artık roman değilse, bu durumda roman değerlendirmelerinde kullandığımız yöntemlerin çoğunun gözden geçirilmesi gerekir, hatta belki de onun için yeni bir ad düşünsek iyi ederiz.
>
> Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel* (1970)[1]

> Ama daha anlatıya başlarken bugün artık bir roman yazılamayacağını ileri sürebilir, ancak sonradan, kendiniz de fark etmeksizin ortaya zorlu bir eser koyup varlığı mümkün en son romancı edasıyla boy gösterebilirsiniz.
>
> Günter Grass, *Teneke Trampet* (*Die Blechtrommel*, 1959)[2]

Daha 1752'de, en azından bir roman eleştirmeni eğlenceli bir biçimde vakitsiz olan şu sonuca varmıştı: "Bu edebi eğlence türünün gerçekleştirebildiği bütün çeşitlilik tükenmiş görünüyor; artık romanlar bile bizi yenilikleriyle büyülemiyor."[3] Romanda yapılabilecek her şeyin yapılmış olduğu yakınması sürekli tekrarlanacaktır, ama özellikle yirminci yüzyılın ortalarına doğru, modern kurmacanın görkemli teknik başarılarının ardından gelen on yıllarda kutsal bir fikir haline gelecektir. Bernard

1 Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, Londra: MacMillan, 1970, 34.

2 Günter Grass, *Teneke Trampet* [çev. K. Şipal, İstanbul: Gendaş, 2000], 10.

3 Akt. John Tinnon Taylor, *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction from 1760-1830*, New York: King's Crown Press, 1943, 13.

Bergonzi'nin 1970'te belirttiği gibi, savaş sonrası romancı "temel özelliği yenilik ya da üslup dinamizmi olan bir biçim miras almıştır, ama başarılabilecek neredeyse her şey zaten başarılmıştır."[4] Kurmacada Joyce ve Kafka, Woolf ve Faulkner kuşağının zaten başarmadığı ne yapılabilirdi ki? Bir sonraki kuşağın en güçlü özgün isimlerinden biri olan Henry Green, "Onlar tabağı silip süpüren kediler gibiler" diyerek kabullenir durumu: "Eğer yazar olmak istiyorsanız yeni bir yemek uydurmanız gerekiyor."[5] Yukarıda sunduğum alıntıda Grass'ın *Teneke Trampet*'inin anlatıcısının öne sürdüğü gibi, romanın tükendiğine ya da eskidiğine dair iddialar genellikle, romana dair en muhteşem modern gelişmelerin başlangıç noktası olmuştur.

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Bu başarılardan biri Grass'ın, şeytani Oskar Matzerath'ın doğumundan otuz yaşına kadar süren kurmaca otobiyografisi olan en meşhur romanı *Teneke Trampet*'tir. İşlemediği bir cinayet nedeniyle sevk edildiği tımarhaneden yazılmıştır – gerçi "muhtemel babalarım" dediği Jan Bronski'nin (Oskar sayesinde Naziler tarafından yakalanır) ve Alfred Matzerath'ınki (Kızıl Ordu'nun misillemelerinden korkarak Oskar'ın ona verdiği Nazi Partisi rozetini ölmek pahasına yutar) gibi diğer ölümlerde sorumluluğu olduğunu kabul eder. Almanya'nın Nazizmin yükselişinden savaş sonrası dönemin sözde ekonomik mucizesine kadar olan hikâyesiyle birleşen Oskar'ın hikâyesi, modern Avrupa tarihindeki belki de en karanlık dönemin tarihsel bir vakayinamesidir. Fakat bu tarihsel kaydın bir farkı vardır ve bu fark da bizzat hayalî Oskar'dan kaynaklanır: Kendi büyümesini üç yaşındayken durdurmuş

4 Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, 19.

5 Henry Gren, *Surviving: The Uncollected Writings of Henry Green*, haz. Matthew Yorke New York: Viking, 1993, 247.

olduğunu iddia eder (romanın çoğunda tam olarak 91,5 santimdir, ama sonuna doğru 33 santim uzar ve sihirli bir kamburu çıkar); cama yazılar kazıyabilecek bir sesi vardır ve bir yerde, cama kazınmış çocuk İsa'yı meşhur teneke trampetini denemesi için başarıyla ikna eder. *Teneke Trampet* doğa kanunlarından ve akla mantığa uygun beklentilerden bu tür sapmaların tarihsel ve gerçek dünyaya uygun olan tarzına dahil edilmesiyle ve sanki bu çılgın imkânsızlıklar her yönüyle Nazilerin iktidara yükselmesi kadar gerçekmiş gibi yazılmasıyla, gerçekçilik değil, yirminci yüzyıl dünya edebiyatının en etkili yazma biçimlerinden biri olan büyülü gerçekçilik akımına aittir.

Büyülü gerçekçilik aslında, Hindistan doğumlu Salman Rushdie, Çek Cumhuriyeti doğumlu Milan Kundera, İngiliz Angela Carter ve Jeanette Winterson gibi coğrafi olarak çok çeşitli yerlerden yazarların uyguladığı uluslararası bir biçim olsa da, bu terim Güney Amerika'da ortaya çıkmıştır ve 1960'lardaki Latin Amerika "şahlanışı" ile yakın ilişkilidir: Latin Amerika'nın tarihini tarif etmek için "lo real maravilloso" ("müthiş gerçek") ifadesini kullanan Kübalı Alejo Carpentier; muazzam bir etki yaratan Arjantinli Jorge Luis Borges; Meksikalı romancı Carlos Fuentes ve özellikle de Kolombiyalı Nobel ödüllü Gabriel Garciá Márquez gibi yazarlarla anılır. Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*[6] (*Cien años de soledad*, 1967) romanında insanlar ölümden geri dönerler ve kasabanın papazı havaya yükselip uçabilir. Ücra bir yer olan Macondo'ya gelen çingeneler bazı yıllarda mıknatıs ya da buz gibi doğa harikaları getirirler; bir başka yıl uçan bir halıyla ve anne-babasını dinlemediği için yılana dönüştürülmüş bir adamla çıkagelirler. Büyülü gerçekçiliğin kurmaca dünyasında uçan halı bir mıknatıstan daha dikkat çekici değildir. Ya da gerçekten daha uzak değildir: Bu roman biçimi size, bütün kurmaca dünyaların gerçekten kurmaca olduğunu,

6 G. G. Márquez, *Yüzyıllık Yalnızlık* [çev. S. Selvi, İstanbul: Can, 2007].

gerçekçiliğin de fantastik olan kadar uydurma olduğunu hatırlatır.

Kurmacanın yüzyılın ortasında Orta ve Güney Amerika'daki meşhur şahlanışı, savaş sonrasındaki "Roman öldü" savına karşılık çok önemli bir panzehirdi, çünkü en üst düzeyde özgün romanların hâlâ yazılmakta olduğunu açıkça göstermişti. Salman Rushdie'nin dile getirdiği gibi, savaş sonrası dönemde romanın artık geçersiz bir tür olduğuna dair yükselen şikâyetler, bütün Birinci Dünya ülkelerine ait, edebi eleştirmenlerin imparatorluğa dair nostaljik önyargılarını, sanki çağdaş romanın durumu bütünüyle buymuş gibi, çağdaş Batı Avrupa romanının gereksizliğinden konuşmayı mümkün kılan önyargılarını ele veriyordu. Hatta Avrupa romanının bu eleştirmenlerin farz ettiği kadar eskimiş olduğunu (Rushdie bu fikre de karşıdır) sanmak bile, "sadece Batı Avrupalı bir entelektüel, artık dünyada en ilgi çekici olanın, örneğin, İngiltere, Fransa, Almanya, İspanya ve İtalya'nın edebiyatları olmadığından yola çıkarak, bu sanat türünün ardından ağıt yakar."[7]

Sorunu daha da karmaşıklaştıran bir başka unsur, "Roman öldü" iddiasının romanı sadece *Avrupa* romanıyla değil, *gerçekçi* romanla özdeşleştirmesidir. Kısmen, büyülü gerçekçiliği ve savaş sonrasındaki diğer birçok kurmaca tarzını harekete geçiren, gerçekçi olma iddiasında olanın, gerçekliğin sadece en uzlaşılmış ve sınırlı hallerini yakaladığına dair yaygın görüştür. Muriel Spark'ın ustaca yazılmış ilk romanı *Avutucular*'da (1957) kadın kahraman, şaşırtıcı bir biçimde, "Modern Romanda Biçim" başlığıyla edebi-eleştirel bir kitap yazmaktadır. Monografisinin nasıl ilerlediği sorulduğunda, "Gerçeklikle ilgili bölümde biraz zorluk çek"tiğini kabul eder – bir romanda onun kendi düşüncelerinin tam aklından geçerken yazar tarafından

7 Salman Rushdie, "In Defense of the Novel, Yet Again", *Step Across This Line: Collected Nonfiction, 1992-2002* içinde, New York: Random House, 2002, 51.

yazıldığını duysa hissedebileceği gibi.[8] Spark sonradan, "gerçekçi romanların dogmatik ve mutlak doğruya diğer kurmaca türlerinden daha fazla bağlı olduğuna" inandığı için "gerçekçilikle ilgili zorluk" çektiğini kabul ederek, savaş sonrası dönemde yaşamış birçok yazarın sesi olur.[9] Bu görüşe göre gerçekçilik sabit, tek ve bütünüyle bilinebilen bir şey gibi algılanır; öyle ki yirminci yüzyıl ortalarında Fransız teorisyen Roland Barthes bunu "göndergenin totaliter bir ideolojisi" diye niteleyecek kadar ileri gider.[10] ("Gönderge" bir sözcüğün gönderme yaptığı anlaşılan şeydir.) Gerçekçi üslubun reddi, çoğulculuk ve göreciliğe karşı olumlu bir yaklaşım, çeşitlilik, belirsizlik ve olasılığın benimsenmesi olarak anlaşılabilir.

ÜSTKURMACANIN YÜKSELİŞİ

Spark'ın *Avutucular* adlı eseri savaş sonrası yazarların romanı canlandıracakları ortak bir yol belirler: Romanın yapısını anlattığı hikâyenin bir parçası haline getirmek. Bu tür romanları üstkurmaca diye adlandırınız ve üstkurmaca genelde postmodern romanın önemli bir öğesi olarak görülmüştür. Patricia Waugh'un çok kıymetli eserinde açıkladığı gibi, üstkurmaca "kurmaca ile gerçek arasındaki ilişkiye dair sorular sormak için, bilinçli ve sistematik bir şekilde insan eseri olma konumuna dikkat çeken kurmaca yazıdır."[11] Bu tür romanlar, 1920'lerde Rus Biçimcilerin söyleyeceği gibi "taktiği ortaya döker"; kendi usullerini açıkça teşrih masasına yatırarak, ger-

8 Muriel Spark, *Avutucular* [çev. A. İlkin, İstanbul: Remzi, 1991], 68.

9 Robert Hosmer, "An Interview with Dame Muriel Spark", *Salmagundi* (Bahar 2005), 147.

10 Roland Barthes, "To Write: An Intransitive Verb?", *The Rustle of Language* içinde, çev. Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1989, 15.

11 Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londra: Routledge, 1996, 2.

çekçi kurmacanın dayandığı şeffaflık, güvenilirlik ve hakikate uygunluk yanılsamasını yok eder.

Üstkurmaca, roman türünün ilk günden itibaren can alıcı bir öğesi olmuştur. Kurmaca olma durumlarının gayet farkında olan çok sayıda eski dönem romanından (*Don Quijote*, *Tom Jones* ve *Tristram Shandy* gibi) daha önce bahsetmiştim ve şunu da belirtmek gerekir ki, söz konusu romanlar illa "bir defaya mahsus" eserler değildir, aksine kendilerini bir tür geleneğe mensup görürler. Denis Diderot'nun Cervantes ve Sterne'e bağlılığını gösterdiği *Kaderci Jacques ve Efendisi*'nde (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796) ilan edilen soyağacına bakın. Hizmetkâr Jacques ile adı belirtilmeyen efendisinin *Don Quijote* tarzındaki yolculuğunun hikâyesidir bu; karakterler ve durumları hakkında bir tasvirle değil, daha kavgacı bir Tristram Shandy gibi, okurunun gerekli olan içerikle ilgili talebini geri çevirerek başlar: "Nasıl karşılaşmışlardı? Herkes gibi, yani rasgele. Adları neydi? Nenize gerek. Nerden geliyorlardı? Çok yakın bir yerden. Nereye gidiyorlardı? İnsan nereye gittiğini bilir mi ki?"[12] Anlatıcı roman boyunca mütemadiyen okura seslenir (sık sık da nutuk çeker) ve sonuna gelindiğinde bu kesintili, kasten konudan uzaklaşan, utanmaz roman sadece Sterne'den intihal yapmakla kalmaz (Diderot bize "Edebiyatçılar arasında ona ayrı bir değer veririm" der), aynı zamanda bunu yaptığını da duyurur ("Kesinlikle şüphe yok ki bu sahiden bir intihal").[13] Her ne kadar biz gerçekçi romanın, gerçekliğine dair yanılsamayı koruyan kurmacanın "geleneksel" roman olduğunu düşünsek de, *gerçekten* geleneksel olan romanın aslında tam tersi olduğu da söylenebilir; özdüşünümlü romanı inceleyen bir araştırmacının dediği gibi, "gerçekçilik" romanın bir normu gibi görünür, ama aslında

12 Denis Diderot, *Kaderci Jacques ile Efendisi* [çev. A. Cemgil, Ankara: M.E.B.], 1949, 3.

13 Diderot, *Kaderci Jacques ile Efendisi*, 388.

sadece bir dönem adıdır: Kabaca söylersek, on dokuzuncu yüzyıl romanı.[14]

Roman tarihinin daha uzlaşımsal bir okuması, gerçekçi romanlar yazılmaya devam etse bile (ki hâlâ devam ediyor), üstkurmacanın sadece yirminci yüzyılın ikinci yarısında başat roman tarzı haline geldiğini söyler. Savaş sonrasında bu tarzın egemen olmasının birçok nedeni vardır. Daha eskiye bakıldığında, 1884'te Henry James romanla ilgili "Sorun, arkasında kendiyle ilgili bir teori, görüş ya da bilinç havasının" olmaması diye yakınır, ama ardından gelen yıllarda ne kadar çok şeyin değiştiğini, ne kadar çok modernist yazarın (James, Conrad, Woolf, Ford ve diğerleri) aynı zamanda roman sanatına ilişkin klasik beyanların, makalelerin ve bildirilerin de yazarı olduğunu (ki çoğunu bu kitapta andım) bir düşünün.[15] Roman tekniği konusundaki bu bilinç sıçraması elbette üstkurmacanın yükselişinin ardındaki etkenlerden biridir. Ardından bir de *Künstlerroman*'a, yani sanatçının gelişiminin izini süren romana olan modernist ilgi gelir, çünkü savaş öncesindeki romancılarla ilgili romanlardan, savaş sonrası dönemin tamamen özdüşünümlü kurmacasına giden yol çok kısadır: Sonuçta André Gide'in modernist romanı *Kalpazanlar*'ın[16] (*Les Faux-monnayeurs*, 1925) başkarakteri –evet– *Kalpazanlar* adında bir roman yazmaktadır. Bütün bu edebi-tarihsel açıklamalara, 1950'ler ve 1960'larda Fransa'da edebiyat teorisinin ortaya çıkması ve savaş sonrasında yaratıcı yazarlığın Kuzey Amerika üniversitelerinde bir disiplin olarak kurumsallaşması gibi kurumsal unsurlar da eklenmelidir. Kurmacanın bu kendi hakkında bilinçli olan türü, yaratıcı ve teorik olanın karışımından başka bir şey değildir.

14 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980, 37, 43.

15 Henry James, "The Art Of Fiction", *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction* içinde, haz. Leon Edel, New York: Vintage, 1956, 3.

16 André Gide, *Kalpazanlar* [çev. T. Yücel, İstanbul: Can, 2000].

Fransız eleştirmen ve romancı Alain Robbe-Grillet 1963'te, "Bu çağda romancı yazma sorunlarını açıkça gözden geçirecek ve eleştiri kaygıları, yaratıyı kısırlaştırmak şöyle dursun, tersine, onu daha çok kışkırtacaktır" diye yazmıştı.[17] Robbe-Grillet *nouveau roman* ("Yeni Roman") diye bilinecek olan türün kurucularından ve sözcülerindendi. Yeni roman geleceğin romanlarının nasıl yazılması gerektiğine dair bir program değil ("Her romancı, her roman kendi biçimini bulur, bulmak zorundadır"), daha ziyade modernizmin keşifçi dürtülerinin yüzyılın ikinci yarısına yayılması için bir çağrıydı: On dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin halen bütün romanların modeli olduğunu savunarak, "Bugün hiç kimse bir müzisyeni Beethoven'a, bir ressamı Delacroix'ya benzediği, bir mimarı gotik bir kilise tasarladığı için övmeyi düşünmez" diye yazmıştı.[18] "Fakat," der Robbe-Grillet, on dokuzuncu yüzyıl klasiklerinin kronolojik sıralamaları, doğrusal olay örgüleri ve değişmez sonuçları "bir yüzyıl sonra kimsenin inanamayacağı sabit, tutarlı, sürekli, anlaşılır ve tamamen çözümlenebilir bir evren" anlamına geliyordu ki, "bugün dünyadaki gerçek durumumuza gözlerimizi kaparsak ... geçmişten gelen biçimlerin düzenli tekrarı yalnızca saçma ve boş bir uğraşma değildir, zararlıdır da" olur.[19] Robbe-Grillet de savaş öncesi modernistleriyle aynı görüşteydi ve gerçekçiliğin düpedüz *gerçek* değil, somut olarak yaşadığımız koşulların bir inkârı olduğunu söylüyordu.

Postmodernist kurmaca, anlamı oluştururken okurdan işbirliği talep etmesi bakımından da modernizmi izler. Robbe-Grillet'nin çağdaşlarından Roland Barthes kurmacanın kendi tabiriyle *lisible* (okunabilir) ve *scriptible* (yazılabilir) biçimlerini birbirinden ayırmıştır. *Lisible* ("okunabilir" ya da "okunaklı" anlamına gelse de genel-

17 Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman* [çev. A. Bezirci, İstanbul: Ara, 1989], 34.

18 Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, 34, 32.

19 Robbe-Grillet, *a.g.e.*, 31.

de "okutan" diye çevrilir) roman genelde "gerçekçi" diye adlandırılan, âlim-i mutlak bir anlatıcının bize hikâyenin akışında rehberlik ettiği ve tepkilerimizi yönlendirdiği türdür. *Scriptible*, yani "yazdıran" bir metin ise, bizi neredeyse ortak yazar yapar, çünkü katılımımız gerekir. Eğer *Middlemarch* okutan bir metin ise, Joyce'un *Finnegan Uyanması*[20] (*Finnegans Wake*, 1939) da yazdıran metnin örneğidir, çünkü anlam asla apaçık ortada değildir, çıkardığınız anlamın diğer okurlar tarafından oluşturulan anlamlara benzemesi hususunda hiçbir beklenti duymadan, üretmek için uğraşacağınız bir şeydir. Gerçekten de *Finnegan Uyanması*'nın ağıt yaktığı şeylerden *biri* geleneksel romandır; belki 1939'un en önemli zayiatı değildir, ama kesinlikle romanın kast ettiği bitişlerden biridir.

Ayrıca okutan ve yazdıran ayrımı gerçekçi "okurluğun" karikatürleştirilmiş bir haline dayanıyor göründüğü için (tabii ki bütün okumalar *zorunlu olarak* işbirliğine ve katılıma dayalıdır) deneysel "yazdıran" romanın tercih edildiğini gözden kaçırmak mümkün değildir. Barthes'ın sunduğu şekliyle, yazdıran metin demokrasi demektir, çünkü güçlü yazarla pasif okur arasındaki geleneksel güç dengesizliğini giderir. Bu karşıtlık, okuma biçimlerini birbirinden ayırmak için başka bir yerde belirttiği "eser" ile "metin" arasındaki farka benzer: Edebi eser bir dehanın ihtiyatlı bir hürmetle yaklaşılması gereken tek şaheseriyken, metin bir müzik aletini çaldığımız gibi "icra ettiğimiz" bir şeydir, yani çoğul, karma ve sonsuzdur. Barthes'ın bize hatırlattığı gibi, "metin" (*text*) sözcüğü Latince dokumak anlamına gelen *texere* sözcüğünden türetilmiştir ve çoklu katmanları akla getirir: Barthes için metinler daima ve yalnızca tırnak işareti olmayan alıntılardan oluşur. Bu kavrayışın kurmacadaki bir sonucunu, bütün metinlerin *tanımları gereği* metinlerarası, esasen alıntıya dayalı

20 James Joyce, *Finnegan Uyanması* [çev. D. Sevimay, İstanbul: Sel, 2016].

olduğunu, Alasdair Gray'in romanı *Lanark: Dört Kitaplık Bir Hayat*'ın[21] (*Lanark: A Life in Four Books*, 1981) sonuna doğru, kahraman, sakar beceriksiz yazarıyla tanıştığında somutlaşan "intihaller dizininde" görebilirsiniz.

Yanmetinsel aygıtı metne ait böyle bir dizin bölümü haline getiren ve metnin grafik yüzeyini çizimler, değişen yazı karakterleri ve gazete tarzında sütunlarla vurgulayan *Lanark* tipik bir postmodern romandır; gerçekçi romanın geleneksel olarak dayandığı, okurun aracısız ve şeffaf bir anlatı yanılsamasını reddetmek için, maddi bir nesne olarak durumunu vurgular. Gray intihaller dizinine, 1960'ların en çarpıcı deneysel romancılarından biri olan ve çok daha önce, metnin maddiliğiyle ilgili çok sayıda etkileyici numara yapan B. S. Johnson'ı dahil edebilirdi: Johnson'ın *Albert Angelo* (1964) adlı eserinin bazı sayfalarında delikler vardır ve bu delikler okurun kesilip çıkarılan bölümden bakıp daha sonraki sayfalarda ne olacağını görmesini sağlar. Aynı yazarın *The Unfortunates* (1969) adlı eseri 1960'ların en bilinen (ama herhalde en çok okunan diyemeyeceğimiz) "yazdıran" metinlerinden biridir. Kitap büyüklüğünde bir kutu dolusu bağlantısız bölümden oluşan *The Unfortunates*, okurlardan bölümleri karıp, canlarının istediği herhangi bir sırayla okumalarını talep eder ve ciltli kitabın doğrusal "başlangıç-orta-bitiş" **kodeks** biçimine bile karşı çıkarak okurun katılımını dayatır. Julio Cortázar'ın *Seksek* (*Hopscotch*, 1967) adlı eseri de, başlığının da sezdirdiği gibi, benzer bir biçimde işler ve sizi farklı, sıralı olmayan bölümlere yönlendirerek kitabın içinde doğrusal olmayan bir şekilde gezinmenizi sağlar. Ardından gelen "Etkileşimli Kurmaca"nın kişisel bilgisayarın ilk yılları da olan postmodernizmin 1980'lerdeki altın çağında kaydettiği gelişmeyle birlikte, bu yapay biçimde katılımcı, oyuna benzer biçimsel stratejiler, kısa zamanda

21 Alasdair Gray, *Lanark: Dört Kitaplık Bir Hayat* [çev. E. Ayhan, İstanbul: Metis, 2009].

size görünüşteki özgürlüğünüzün sınırlarını öğretir. *The Unfortunates* ilk ve son bölümleri böyle belirlenmiş olarak size ulaşır, ama siz birkaç denemeden sonra romanın tek bir "doğru" sırası yoksa bile, mutlaka diğerlerinden çok daha öyleymiş gibi görünen bir sıralaması olduğunu keşfedersiniz; *Seksek*'in hazine avı tarzı ise okumanızı on dokuzuncu yüzyılın **müdahaleci anlatıcılarında** hiç olmadığı kadar görünür bir biçimde yönlendirir.

Her halükarda, yazarın gücünün azalması ve okurun katılımcı olarak güç kazanması bir yana, savaş sonrasındaki çok sayıda radikal deneme size yazarın mahir başarıları karşısında hayrete düşmenin dışında yapacak fazla bir şey bırakmazken, deneysel romanı bütünüyle "yazdıran" bir proje olarak değerlendirmek yanlış olur. Örneğin Georges Perec'in *Kayboluş* (1969) adlı eserinde uygulanan meşhur kısıtlama, "e" harfi içeren sözcükleri kullanmayı reddetmesidir ki, Fransızcada alfabenin en çok kullanılan harfidir. Romanın özgün başlığı *La Disparition*'dur (İngilizceye olduğu gibi çevrilemez çünkü "The Disappearance"ta üç tane "e" vardır) ve olay örgüsü güzel bir biçimde adlandırılmış Anton Voyl'un (Fransızcada sesli harf anlamındaki "voyelle"e bir gönderme) ya da (İngilizce çevirilerinde) Anton Vowl'un aniden ortadan kayboluşunu anlatır.[22] Romanın olay örgüsü, tüm gizemli hikâyelerde olduğu gibi, yeterince sürükleyici olsa da, okurun kendini kaptırması, sayfa üstündeki kelimelerle ulaşılan zenginlik ve maddilik yoluyla engellenir. Perec'in kısıtlamasının farkında olmamamız mümkün *değildir*, dilini asla şeffafmış, romanın dünyasına açılan bir pencereymiş gibi okuyamayız.

Aynı şeffaflık metaforunu kullanan Amerikalı postmodernist John Barth şu soruyu sorarak savaş sonrasında romancılara bu zorluğu şematik ama işe yarar bir

22 İngilizcede "sesli harf" vowel'dır, o yüzden karakterin soyadı "Vowl" olarak çevrilmiştir. Türkçe çevirisinde ise karakterin adı Anton Ssliharf'tir. Bkz. Georges Perec, *Kayboluş*, çev. Cemal Yardımcı. İstanbul: Ayrıntı, 2005.

biçimde sunmuştur: "Söylenen şeye nasıl söylendiğinden daha çok mu ilgi duyuyorsunuz (dile Windex yaklaşımı), yoksa tam tersi mi (cam vitray yaklaşımı)?"[23] *Kayboluş*'u okumayı bu kadar keyifli kılan, okuru iki yöne de çekmesidir: Dil gizemli olay örgüsünü anlatır, ama kendini de anlatır. Sözel bir kısıtlama etrafında dönen romanlar bazen bundan daha fazla "vitray" gibi olabilirler. Uç bir örnek vermek gerekirse, hakkında yazılanlar kendisinden daha çok okunan bir başka roman olan Walter Abish'in *Alphabetical Africa* (1974) adlı eserinin ilk yirmi altı bölümünde, her bölüm alfabenin tek bir harfinin kabulüyle belirlenmiştir (ilk bölümde hep "a" ile başlayan sözcükler vardır, başlıkta olduğu gibi; ikincisinde hep "a" ve "b" harfiyle başlayanlar ve böylece sürer gider); sonraki yirmi altı bölümde ise, harfler eklendikleri sıranın tersine bir sırayla çıkarılırlar ("z" yok olur, sonra "y" vb.). Etkileyici mi? Kesinlikle. Katılımcı mı? Pek değil.

YAZMA VE YENİDEN YAZMA

Romancı John Fowles, çok satan *Fransız Teğmenin Kadını* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) adlı romanında, yazarlık yetkisinden feragat ettiğini etkileyici bir biçimde dile getirirken, anlatı biçiminin ideolojik boyutlarıyla ilgili Barthes'ınkine benzer bir savı daha samimi bir biçimde ortaya koyar. 1860'larda geçen hikâye, bir burjuva mirasyedi olan Ernestina Freeman ile nişanlanmış, üst sınıftan amatör bir paleontolog olan Charles Smithson'ın o bölgede "Fransız Teğmenin fahişesi" diye tanınan "düşmüş bir kadın"a, Sarah Woodruff'a gönlünü kaptırışını anlatır. Romanın ilk kısmı, hikâyenin geçtiği dönemde hâkim olan, âlim-i mutlak anlatıcının bakış açısıyla aktarılır, ama On İkinci Bölüm, Sarah üst katta bir pencere

23 John Barth, "Foreword," *The Floating Opera and The End of the Road*, New York: Anchor, 1988, 5.

kenarında oyalanırken, demode bir "arkası yarın"ı (yine, romanın geçtiği dönemde yaygındır) hatırlatan bölümle biter. İntihar mı edecektir? Hayır, Fowles bize onu o zamandan beri gördüğümüzü hatırlatır. Asıl arkası yarın, bölümün sonunda sorulan ve bizim gerçek bir soru olarak algılamadığımız sorudur: "Sarah kim? Hangi gölgelerden kopup geliyor?"[24] Bir sonraki bölüm şöyle açılır:

> Bilmiyorum. Bu anlattığım hikâye tamamen hayal ürünü. Şu yarattığım karakterler zihnim dışında hiçbir yerde varolmadı. Eğer şimdiye kadar karakterlerimin zihinlerini ve en gizli düşüncelerini biliyormuşum gibi davrandıysam, bunun sebebi hikâyemin geçtiği zamanlarda dünya çapında kabul gören (söz dağarcığını ve "sesini" de kısmen benimsediğim) bir tarzda yazıyor olmam; romancının Tanrı'nın hemen yanı başında görüldüğü bir tarz bu. Her şeyi bilmeyebilir, yine de biliyormuş gibi davranır. Ama ben Alain Robbe-Grillet ve Roland Barthes'ın çağında yaşıyorum; bu bir romansa bile, kelimenin modern anlamıyla bir roman sayılmaz.[25]

Fowles bize, âlim-i mutlak anlatıcının hizmet ettiği, okuduğumuzun (öyleymiş gibi yaparak iştirak ettiğimizin) gerçek olduğu yanılsamasına özen göstererek yarattığı dünyanın, esasında gerçek dışı olduğunu hatırlatarak "çerçeveyi kırmıştır". Bu yanılsama "Alain Robbe-Grillet ve Roland Barthes'ın çağında" işe yaramaz. Böylesi anlatı müdahaleleri, anlatı biçimlerinin algılanan siyasi sonuçlarının altını çizer. Eğer "yazarlık/müelliflik" (*authorship*) "otorite" (*authority*) ile etimolojik kökenlerinin yanında siyasi çağrışımlarını da paylaşıyorsa, Fowles'a göre, olay örgüsünün merkezindeki baskılarla tamamen yüzleşmek ve buna karşı çıkmak için sorgulanması gerekir: Charles, hanımefendi Ernestina'yı bırakıp "düşmüş" Sarah'yı mı

24 John Fowles, *Fransız Teğmenin Kadını* [çev. A. Biçen, İstanbul: Ayrıntı, 2013], 99.

25 Fowles, *Fransız Teğmenin Kadını*, 100.

seçecek? Charles kendi kültürünün değerlerini aşabilir mi? İçimizden biri bunu yapabilir mi?

Fransız Teğmenin Kadını'nı bu kadar tipik bir postmodern roman yapan şey, *yeniden yazmaya* gösterdiği ilgidir; Victoria dönemi romanını bilinçli olarak yeniden yaratır. Önceden var olan kültürel biçimleri eleştirel bir biçimde yeniden dolaşıma sokması postmodern kurmacanın alamet-i farikalarından biridir: John Gardner *Grendel*'de[26] (1971) Eski İngilizce klasiği *Beowulf*'u[27] canavarın gözünden yeniden yazmıştır; J. M. Coetzee *Düşman*'da[28] (*Foe*, 1986) *Robinson Crusoe*'yu, kahramanın esaretini paylaşan ve akabinde ataerkil tarih tarafından susturulan kurmaca bir kadının bakış açısıyla yeniden yazmıştır; Dominik doğumlu Jean Rhys ise *Geniş Geniş Bir Deniz*'de[29] (*Wide Sargasso Sea*, 1966) Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre* adlı eserini, kahramanın parası için evlenip Thornfield malikânesine hapsettiği Batı Hindistanlı varis olan ilk Bayan Rochester'ın gözünden yeniden yazmıştır. Bu örneklerde görebileceğiniz gibi, yeniden yazma eylemi zımnen politiktir, aynı malzemeleri tarihte kabul görmemiş ya da kenara itilmiş bakış açılarıyla yeniden ele almaktadır; *Beowulf* canavarından böyle bahsetmek kuşkusuz, politik doğruluğun bir parodisi gibi görünse de, *Geniş Geniş Bir Deniz* ya da *Düşman* gibi kitapların arkasındaki ahlaki ve siyasi güç, elbette Brontë ve Defoe'nun söylemek istemediği ya da söyleyemediği hikâyeleri ön plana çıkarmalarından gelmektedir. Savaş sonrası kurmacanın daha önce anlatılmamış hikâyelere ilgisini düşündüğünüzde, 1960'ların sosyal adalet akımlarının (örneğin kadın hareketi ve insan hakları) roman üzerindeki etkisini görebilirsiniz.

Postmodern yeniden yazımın bir katmanı, kanonlaşmış eserlere (*Beowulf*, *Robinson Crusoe*, *Jane Eyre*

26 John Gardner, *Grendel* [çev. A. Özgüven, İstanbul: YKY, 2012].

27 *Beowulf* [çev. N. Ağıl, İstanbul: YKY, 2013].

28 J. M. Coetzee, *Düşman* [çev. N. G. Koldaş, İstanbul: Adam, 1990].

29 Jean Rhys, *Geniş Geniş Bir Deniz* [çev. P. Kür, İstanbul: Can, 1982].

vb.) siyasi olarak "geri dönüp bakmak" ise, bir diğeri de, hiç kanonlaşmamış olanı kazanmaktır. Popüler sanat 1960'larda reklam imgeleriyle ne yapıyorsa, çağdaş kurmacanın çoğu da kültürün daha önemsiz ve gelip geçici gördüğü yazma biçimleriyle (folklor, masal, çocuk kitapları vb.) onu yapıyordu: Yüksek sanatı düşük sanattan ayıran hiyerarşiyi eleştirel olarak gözden geçiriyordu. Savaş sonrası dönemin bazı eski yeniden yazım türleri iç karartıcıdır, William Golding'in erkek çocukların macera hikâyelerini insanlık vahşetinin ibret verici bir öyküsüne çevirdiği *Sineklerin Tanrısı*[30] (*Lord of the Flies*, 1954) gibi; sonradan gelenler daha serbest bir ruha sahiptir, Angela Carter'ın bilinen masallardaki şiddet ve erotizm altmetinlerini ortaya çıkarmak için bu masalları yeniden yazdığı kısa hikâye kitabı *Kanlı Oda*[31] (*The Bloody Chamber*, 1979) gibi: Carter'ın Kırmızı Başlıklı Kız'ı kurdun şefkatli pençeleri arasında uyuyakalırken, "Güzel ve Çirkin"in yeniden yazılan hikâyesi, sanki güzelin yaratığa dönüşmesi yaratığın bir insan olmasından daha seksi ve özgürleştiriciymiş gibi, kadın kahramanın sevimli yeni kürkünden su silkelemesiyle biter.

POSTMODERNİZM, SİYASET, TARİH

Efsaneler ve masallar gibi anonim metinlerin postmodern yeniden yazım için malzeme sağlaması manidardır. Bunlar özgün hali bulunmayan ve kimseye ait olmayan metinlerdir; "müelliflik" yine sembolik olarak reddedilir. Postmodernist yazarlar için bir başka önemli ilham kaynağı olan *Binbir Gece Masalları* gibi, bu hikâyeler fonetik işaretlerle yazılmış, tercüme edilmiş ve derlenmiştir,

30 William Golding, *Sineklerin Tanrısı* [çev. M. Urgan, İstanbul: İş Kültür, 2006].

31 Angela Carter, *Kanlı Oda* [çev. Ö. Arıkan ve P. Savaş, İstanbul: Everest, 2001].

ama mutlaka *telif edilmemiştir*. Bu durum, evrensel ve tek hakikat iddiasında olana değil, geçici, çoğul ve devamsız olana ayrıcalık tanıyan, modern edebi hayal gücünün belli bir akımına hem hitap eder hem de katkıda bulunur. Postmodernistler için gerçekliğin kendisi, bir şekilde evrensel ya da kanıksanmış olan değil, daha ziyade kültürel olarak inşa edilmiş –ve bu yüzden yeniden yazılabilir– olandır. Kültür teorisyeni Jean-François Lyotard meşhur ve kısa postmodernizm tanımında, "metaanlatılara yönelik inanmazlık"tan bahseder: Bütün o "üstanlatılar" ya da kapsayıcı nitelikteki açıklayıcı hikâyeler arasında, hükmü ve nesnelliği şüpheye düşürülen şey tarihin kendisidir.[32]

Bu şüpheciliği, postmodernist kurmacanın kurmaca ile gerçek arasındaki sınıra, örneğin kurmaca hikâyelerine, gerçekten yaşamış olsa da yalnızca farklı ortamlardaki temsilleriyle, metinsel benlikleriyle erişebildiğimiz tarihî isimleri dahil ederek sık sık uğramasında görebilirsiniz. Elbette roman başka tarihsel anlarda da gerçek hayattan kişiler içermiştir: Kraliçe Caroline, Scott'ın *The Heart of Midlothian* adlı eserinde, İskoç Kraliçesi Mary de *The Princess of Clèves*'de bir karakterdir. Fakat bu kullanımlar genelde gerçek dünyayla bağlarını kurarak, kurmaca hikâyelerin sahiciliğini ve gerçekliğini sağlama alır. Postmodernist kurmaca ise, tam tersine, bu "ünlü" karakterleri tarihsel bilginin yapısına gölge düşürmek için kullanır, tıpkı Salman Rushdie'nin *Gece Yarısı Çocukları*[33] (*Midnight's Children*, 1981) adlı eserinde Hindistan başbakanı İndira Gandhi'nin fantastik Cruella de Vil olması; Robert Coover'ın *The Public Burning* (1977) adlı romanında Richard Nixon'a efsanevi Sam Amca tarafından tecavüz edilmesi; Harry Houdini'nin E. L. Doctorow'un *Caz*

32 Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum Postmodernizm*, çev. A. Çiğdem, İstanbul: Ara, 1990, 6.

33 Salman Rushdie, *Gece Yarısı Çocukları* [çev. A. Biçen, İstanbul: Can, 2012].

Dönemi (*Ragtime*, 1975) eserinde bir karakter olarak ortaya çıkması; John F. Kennedy'nin suikastçısı olduğu tahmin edilen kişinin Don DeLillo'nun *Libra*[34] (1988) adlı eserinin başkarakteri olması; Marilyn Monroe'nun Joyce Carol Oates'un *Blonde: A Novel* (2000) eserinin kahramanı olması gibi. Bütün bunlar, Guy Debord (*Gösteri Toplumu*[35]/*La Societe du Spectacle*, 1967) ve Jean Baudrillard (*Simulakrlar ve Simülasyon*[36]/*Simulacres et Simulation*, 1985) gibi aydınlar tarafından güncel bir biçimde teorik temele oturtulan, medya-bilinçli postmodern bir kültürün, gösteri toplumunun, simulakr kültürünün meseleleridir. Yirminci yüzyılın sonlarında birçok romancı ve teorisyen aynı şekilde imgenin gerçeklikten önce geldiğini *ve* onu belirlediğini iddia ettiler; örneğin Angela Carter'ın *Sirk Geceleri* (*Nights at the Circus*, 1984) adlı romanında kanatlı ip cambazı Fevvers'in reklam sloganı "Fevvers hayal mi, gerçek mi?" diye sorar. Kapitalizmin daha ileriki ve fazla dolayımlı şöhret ve meta kültüründe (Fevvers hem şöhrettir hem metadır), Carter bunun muhtemelen fark yaratmayacağını bilir.[37]

Tarihin bile bizim için sadece bir metin olarak erişilebilir olması, bu romanların çoğunun arkasındaki tahrik unsuru ve temel savdır. Mesele kesinlikle geçmişteki olayların asla *gerçekleşmediği* değil, onları ancak temsilleriyle filtrelenmiş olarak, dolayımlanmış biçimlerde bilebildiğimiz ve bu olayların şekillendirici ve açıklayıcı anlatı kayıtları olan tarihlerin olumsal ve insanlar tarafından oluşturulmuş olduğudur. Julian Barnes *10½ Bölümde Dünya Tarihi* (*A History of the World in 10½ Chapters*, 1989) adlı

34 Don DeLillo, *Libra* [çev. H. Balkara, Ankara: Dost, 2002].

35 Guy Debord, *Gösteri Toplumu* [çev. A. Ekmekci ve O. Taşkent, İstanbul: Ayrıntı], 1996.

36 Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon* [çev. O. Adanır, Ankara: Doğu-Batı, 2003].

37 Angela Carter, *Sirk Geceleri* [çev. A. G. Güre, İstanbul: Can, 1984], 7.

romanında, "Tarih, olan biten değildir. Tarih sadece, tarihçilerin bize anlattıkları şeydir" diye yazar: "Bilmediğimiz ya da kabul edemeyeceğimiz gerçekleri örtbas etmek için öyküler uyduruyoruz; birkaç gerçeği alıyor ve onların etrafında yeni bir öykü yaratıyoruz. Duyduğumuz panik ve acı ancak avutucu öyküler uydurmakla hafifliyor; buna tarih diyoruz."[38] Barnes'ın esprili romanı, Linda Hutcheon'ın etkili bir biçimde **"tarihyazımsal üstkurmaca"** adını verdiği ve yirminci yüzyılın sonunda çok yaygın hale gelen türün bir örneğidir.[39] Tarihyazımının tarihle ilişkisi üstkurmacanın kurmacayla ilişkisinden farksızdır: Eğer tarih olup bitenlerse, tarihyazımı da olup bitenleri nasıl yazdığımız üzerine kafa yorulmasıdır; eğer kurmaca hikâye anlatılmasıysa, üstkurmaca da nasıl hikâye anlattığımıza kafa yorulmasıdır. Tarih yazılmış olsa da, yeniden yazılabilir.

Tarihyazımsal üstkurmacanın bütün örnekleri, Nuh'un Gemisi'nin hikâyesinin kaçak bir tahtakurdunun bakış açısından anlatımıyla başlayan Barnes'ın alternatif dünya tarihinin girişi kadar gamsız değildir; bakılabilecek örnekler arasında, Freud'un Ukraynalı Yahudilerin 1941'deki Babi Yar katliamında ölen kurmaca bir hastası hakkında D. M. Thomas'ın kaleme aldığı tartışmalı *Beyaz Otel*[40] (*The White Hotel*, 1981); Michael Ondaatje'nin sonradan iyinin kötüye karşı zafer kazandığı görkemli bir İngiliz-Amerikalı hikâyesinden yazıya dökülecek olan, İkinci Dünya Savaşı'nın bitişinin sömürge perspektiflerinden anlatıldığı *İngiliz Casus*[41] (*The English Patient*, 1992) ve Ian McEwan'ın Berlin Duvarı'nın çöküşü esnasında geçen, Fransa'nın Nazi işgalinden hemen sonra kötülükle

38 Julian Barnes, *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi* [çev. S. R. Kırkoğlu, İstanbul: Ayrıntı, 1989], 243-44.

39 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londra: Routledge, 1988, 105-23.

40 D. M. Thomas, *Beyaz Otel* [çev. N. Yeğinobalı, İstanbul: Ayrıntı, 1995].

41 Michael Ondaatje, *İngiliz Casus* [çev. A. Antmen, İstanbul: Can, 1997].

kırk yıllık bir karşılaşmayı yeniden yaratmaya çalışan bir adamı anlattığı *Siyah Köpekler*[42] (*Black Dogs*, 1992) adlı romanı sayılabilir.

Bunun sırf deney olsun diye girişilen deney olmadığı çok açıktır. Postmodernist kurmacada gerçekçi normlardan ayrılış en tanınmış romancıların çoğu için doğrudan sanatsal amaçlara hizmet etse de, romancılar okurları *ne* olup bittiğini sormaktan vazgeçirerek ve onlardan "var olmuş" dile odaklanmalarını isteyerek, bu yeni, kendine gönderme yapan anlatı stratejilerini *tarihsel* anlatının nasıl oluşturulduğu ve anlaşıldığı sorununa uygulayarak, ona keskin bir siyasi yorum da kazandırırlar. Anlatıda deneyler ile tarihsel temsil arasındaki ilişki, Thomas Pynchon'ın postmodern klasiği 49 *Numaralı Parçanın Nidası* (*The Crying of Lot 49*, 1966) adlı eserinin ele alındığı bir sonraki bölümün konusudur.

42 Ian McEwan, *Siyah Köpekler* [çev. N. Özgür, İstanbul: Arion, 2002].

Thomas Pynchon, *49 Numaralı Parçanın Nidası* (1966)

Pynchon'un yeni bir biçim verdiği dedektif romanının başında, varoşta yaşayan ev hanımı Oedipa Maas eski aşkı emlak kralı Pierce Inverarity'nin isteğini yerine getirmekle görevlendirildiğini öğrenir. Kısa zaman sonra, bu iç karartıcı görevi gölgede bırakacak bir karışıklık çıkacaktır: Oedipa, ortaçağ hanedanlarının Avrupa'sından görünüşte tarihsiz modern bir Kaliforniya'ya, iki kıtaya birden uzanan eski bir posta komplosuna takılmış olabilir. Fakat Tristero posta sistemi gerçekten var mıdır? Yoksa Oedipa aklını mı yitirmektedir? Yahut ölmekte olan düzenbaz Pierce'in planladığı karmaşık bir oyun mudur bu? Oedipa bunu asla öğrenmez, biz de öğrenemeyiz.

Pynchon'ın romanının güney Kaliforniya ortamı, özel dedektifine küresel komploların kökenine inmek konusunda bile güvenilebilecek olan Raymond Chandler'ın meşhur Los Angeles romanlarını hatırlatır. Pynchon'ın popülist bir tür olan dedektif romanını yeniden yazması, yüksek sanatla düşük sanatı bir araya getiren, örnek teşkil edecek bir postmodern stratejidir. Pynchon başlangıçta, Oedipa süpermarkette çalınan müziğin "Vivaldi'nin Kazoo Konçertosu" olduğunu fark ettiğinde, yüksek sanatın (Vivaldi) utanmadan bayağı bir araçla (bütün absürdlükler içinde kazoo) icra edilmesiyle, böylesi yeniden yazımların safi *kitsch* doğurabileceğini duyurur, ama 49 *Numaralı Parçanın Nidası*, yeniden yazımın alışılmış olanı zorlayıcı bir biçimde yabancı hale getirerek daha üretken bir biçimde dönüştürebileceğini gösterecektir.[1] Dedektif kurmacasının Pynchon'ın kaynağı olması özellikle önemlidir, çünkü tek başına insan hüneriyle sırların açığa çıkarılmasına en çok

1 Thomas Pynchon, 49 *Numaralı Parçanın Nidası* [çev. F. E. Sezer, İstanbul: İthaki, 2014], 2.

ilgi gösteren edebiyat türüdür. Roman, "büyük bir gizemi çözmenin yalnızca gözüpekliğe, her işin üstesinden gelme becerisine ve eski kafalı polislerin kurallarını bir kenara bırakmaya baktığına" (117) inanmak gibi, bu türdeki eserlere paradigma oluşturabilecek görüşün yanlışlığını ayrıntılarıyla anlatır.

Oedipa'nın 1960'ların bir televizyon dizisindeki müfettiş Perry Mason'ı kafasına takan avukatı, Perry Mason'ın kurmaca bir karakter olduğunu anlamaktan acizdir; romanda kurmaca ile gerçeğin birbirinin yerine geçebileceğini düşünen çok sayıda karakterden biridir. Benzer şekilde, Oedipa'nın vasiyet hükümlerini yerine getiren Metzger, savaşı oynadığı savaş filmlerinden ayırt edemeyen eski bir aktördür. Onun eski filmlerinden birini seyrederken Oedipa'ya, "Denizin dışında kırk beş metrelik bir alan kandan kıpkırmızıydı. Bunu göstermiyorlar"(28) der. Kurmaca olanla gerçek olanın yer değiştirebileceği şüphesi romanın "dünya yaratma"ya ilgisini açıklar. Bir tiyatro yönetmeni Oedipa'ya, "O sahnenin sınırları içinde görülen kapalı küçük evren benim ağzımdan... çıkıyor" (73) der; Oedipa bir keresinde gördüğü, bir kuleye kapatılmış nakış işleyen kızları anlatan bir resmi hatırlar: "Daracık pencerelerden boşluğa dökülen ve çaresizce boşluğu doldurmaya çalışan bir tür duvar örtüsü işliyorlardı ... ve örtü dünya idi" (13). Oedipa'nın sürekli kendine yapması gerektiğini hatırlattığı *"Bir dünyayı harekete geçireyim mi?"* (75, 81) sorgulaması bir tekbencilik imgesidir, çünkü algılayan bireyi hükümran yaratıcının yerine koyar; ancak nakış aynı zamanda bir açılma, yalnızlığınızdan kurtulmak için, algılayan, yansıtan benliğinizden daha büyük bir şey düşlemenin işaretidir. Oedipa'nın varış noktasının San Narciso olmasındaki espri aşikârdır, fakat Oedipa hakikatin iflah olmaz bir biçimde öznel olduğundan kuşkulanmasına karşın, halen Tristero komplosunu aydınlatmaya isteklidir. Kendi kendini yansıtan boyut açıktır: Eğer üstkurmaca, Linda Hutcheon'ın kitabının başlığındaki gibi, kendine bakmadan duramadığı için "narsist

anlatı" ise, Pynchon böylesi bir bakışın, algılayan kişinin kendine has özellikleriyle daima özelleşip çarpıtılacağını bilse bile, açıkça romanın dışa bakabilmesini ister.

Öyleyse Pynchon ne görmektedir? Diğer açılardan muhalif olan eleştirmenler bile en iyi postmodern kurmacanın "elektronik teknolojinin doyum noktasına ulaşmasıyla savaş sonrası Amerika'da zirve yapan, birbiriyle bağları kopmuş bireylerden oluşan, pasif ve umursamaz kitle kültürüne karşı entelektüel bir saldırı oluşturduğunu" ve onun temsilî kriz anlayışının "onu doğuran tarihsel krizi" acımasızca yorumladığını kabul etmiştir.[2] 49 *Numaralı Parçanın Nidası* bu iddiaları desteklemektedir: Yaşadığı zamanın lanetine uğramış bir ikinci el araba satıcısı olan Oedipa'nın kocası Mucho "yine de her bir otomobilin sahibinin, her bir gölgenin, kendisinin göçük, arızalı bir versiyonunu, tıpkı başkasına ait bir yaşamın geleceksiz, motorlu izdüşümü gibi, başka biriyle takas edebilmek uğruna sırayla içeri girmesine razı olamazdı" (6). Amerika'nın meta kültürü, metafizik ihtiyaçları maddi kazançla gidermeye kalkışmak demektir: Mucho'nun çalıştığı bayi, (gerçek olamayacak kadar iyi, ama öyle) Ulusal Otomobil Bayileri Birliği'ne (National Automobile Dealer's Association, NADA) üyedir ve park yerinin üstünde "mavi göğün önünde nada, nada" (138) tabelası dalgalanır. Ya da "hiçbir şeyi", yani Pynchon'ın atomlarına ayrılmış olan San Narciso'sunu düşünün: "Burası da ayrı olarak tanımlanabilecek bir şehirden çok, bir dizi işleve dayalı kavramdan oluşan bir yerdi; nüfus sayım müdürlükleri, özel yükümlülüklere ve tahvil ihracına hizmet veren bölgeler, alışveriş merkezleri ve her biri otobana açılan bağlantı yolları vardı" (15). Oedipa bu kente bakar ve bir anlama gelmesini ister, ama sonuçta karşılaştığı anlamlılık ipuç-

2 Charles Newman, *The Post- Modern Aura: The Act of Fiction in an Age Inflation*, Evanston: Northwestern University Press, 1985, 5; Gerald Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1979, 57

larının aşkın anlamın kaybı için "sadece bir tür telafi", onun için "doğrudan işitip de yitirdiği o saralı Söz'ün, geceyi hükümsüz kılabilecek o çığlığın" (111) telafisi olup olmadığını merak eder.

Romanda, havarilere yabancı dillerde iletişim kurma hünerinin verildiği ânı yâd etmek için Paskalya Bayramı'ndan sonraki ellinci günde kutlanan, Musevilerin Hamsin Yortusu'na yapılan birçok göndermeden biri budur. Oedipa'nın Tristero'yla karşılaştığı çakma Jakoben intikam trajedisinde diller kelimenin tam anlamıyla parçalansa da, dilsel çokluğun Hamsin imgesi, bir küresel bilinç romanına, küreselleşmenin, hem postmodern Amerikan kapitalizminin kaçınılmaz sonucu olduğu, hem de parçalanma ve tarih dışı olmanın aslında çok fena olan sonuçlarına karşı meydan okuma olduğu bir romana son derece uygundur. Beatles'ın başarısından faydalanan, romanın çakma İngiliz müzik grubu (biri "Blimey" der; bir başkası "Lord love a duck")[3] küreselleşmenin komik yüzüdür, ama bu kadar komik olmayan başkaları da vardır. Pierce'ın içinde "Bahamalar'dan getirilip restore edilmiş kalyonlar, Kanaryalar'dan getirilmiş Atlantis sütun ve friz parçaları, İtalya'dan gelmiş gerçek insan iskeletleri, Endonezya'dan dev istiridye kabukları" (23) olan yapay bir göle sahip olmakla övünen yeni konut sitesini bir düşünün.

Oedipa duraklamadığına göre biz şu iskeletlerin üstünde bir duraklayalım. Burada, onlar sadece Amerikalı lüks konut sakinlerinin ithal metalar listesinde bir maddedir, Amerikan tekbenciliği öyle bir aşamaya ulaşmıştır ki, "İtalya'dan gelmiş gerçek insan iskeletleri", "Endonezya'dan gelen dev istiridye kabukları"ndan daha dikkat çekici değildir. Elbette bu, Pynchon'un dekoratif hunharlık lüks kıyı gölünün dibinde yatarken, Jakoben İngiltere'nin meşum kan dondurucu trajedileri için kul-

3 Bkz. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot* 49. New York: Perennial, 1999. s. 25-26.

landığı "duyusal açıdan tükenmiş"lik ifadesiyle anlatmak istediğidir (58). İthal edilen kemiklerin İkinci Dünya Savaşı askerlerinin bedenleri olduğu ortaya çıkarken, diğerleri Oedipa'nın televizyon reklamlarında gördüğü sigaralara filtre yapılmak üzere kömür olurlar: Pynchon'ın meramı, ortak çıkar uğruna kullanılamayacak hiçbir şey olmadığıdır ve nasıl ki bedenler Oedipa'nın izlediği vahşi Jakoben oyununda kül ve mürekkebe dönüşürse, Pynchon'ın postmodern Amerika'sında da kül ve süs nesnelerine dönüşür. Tarihsel –ve jeopolitik– içerimler, Oedipa'nın terapisti, Kaliforniyalı ev hanımlarına yatıştırıcı reçete yazan, hiç de eğlenceli olmayan Dr. Hilarius'un[4] doktorluk stajını Buchenwald'da yaptığını öğrendiğimizde açığa çıkar; adeta ahlaki hiçbir sınır tanımayan ileri kapitalizm Nazi ceset yapımının çürümüşlüğü kadar yozlaşabilir denmektedir. Romanın bir yerinde Oedipa ordudan artakalan ürünlerin satıldığı bir mağazada, Nazi üniformalarına ve gamalı haç kolluklarına olan muazzam yerel talebi öğrenir: "Burası Amerika" diye söylenir kendi kendine, "bunun içinde yaşıyor, bunların olmasına izin veriyorsun" (142).

Bu bir tür vahiydir, ama roman Oedipa'ya nihai bir bitiş tesellisi vermeyi reddeder: Romanın son cümlesinde bile Oedipa halen müzayedede muhtemelen olayları aydınlatmasına yardımcı olacak "49 numaralı parçanın nidası"nı beklemektedir. Fakat aslında postmodernist kurmaca böyle işlemez: Eğer roman bir vahiy durumuyla sonuçlanacaksa bunu biz yazmak zorundayızdır. Tristero örgütü Eski Dünya ile Yeni Dünya'yı bağlayabilir ya da bağlamayabilir; insanları eşyalara indirgeme potansiyelinin kesinlikle yaptığı şey, benim *49 Numaralı Parçanın Nidası*'ndan çıkardığım, asla konuşulmayacak vahiydir. Romanın biçimsel kısıtlamalarına tarihsel nedenler sunmaktaki amacım, üstkurmacayı kurmaca hakkındaki

4 "Hilarious" İngilizcede eğlendirici, şamatalı, neşeli anlamına gelir —*çev. notu.*

kurmaca olarak nitelendirmenin, üstkurmacanın anlattığı şeyin kesinlikle *sadece* kurmaca olduğunu söylemek anlamına gelmediğini öne sürmektir.

Bölüm 10

ROMAN, ULUS, CEMAAT

> Kendini Inveriraty'nin geride bıraktığı şeyden bir anlam çıkarmaya adamış ama mirasın Amerika olduğundan asla kuşkulanmamıştı.
>
> Thomas Pynchon, *49 Numaralı Parçanın Nidası* (1966)[1]

Pynchon'ın Oedipa Maas'ı için kişisel bir arayış gibi görünen şey aniden herkese açık hale geldi. Ölü Pierce Inverarity ardında eski bir kız arkadaş için özel bir oyun değil, ortak bir miras bırakmıştır: Oedipa atomlarına ayrılmış olan bu narsist postmodern kültürde bile, bir toplumun parçası olarak kaldığını, "Amerika'nın" müşterek bir sürü varisinden biri olduğunu anlar. İnsanları neyin birleştirdiğiyle değil, daha çok neyin ayırdığıyla ilgili olan bir roman için bu belki de beklenmedik bir ifşa gibi gelebilir, ama son derece önemlidir çünkü bir biçim olarak romanın kaynaklarına seslenir. Yani romanlar genelde toplumsal varoluşla ilgili olarak, hatta aynı zamanda toplumsal varoluşun bireysel deneyimleriyle ilgili olarak, hem öznel hem de öznelerarası olduğundan, bütün temel edebi türler içinde cemaatleri tasavvur etme ve ebedileştirmeyle en güçlü biçimde ilişkilendirilen türdür. Eğer romanın bugün dünyada en başat tür olmasının bir nedeni varsa, o da budur herhalde.

PARÇAYI VE BÜTÜNÜ TEMSİL ETME

Bir roman, bir şeyin bir parçasının o şeyin bütününün yerini tutmasını sağlar. Retorik ustaları, bir şiirde koyunla-

1 Pynchon, 49 *Numaralı Parçanın Nidası*, 170.

rı "yapağılar", gemileri "gemi direkleri" ile anlatan bu söz sanatına "kapsamlama" adını verirler. En özlü romanlar bile her şeyi içeremeyeceği için, bir parçanın *temsil etmesi*, kendinden daha büyük bir şeyin yerine geçmesi sağlanır: 49 *Numaralı Parçanın Nidası*'nda otoyol San Narciso'yu; San Narciso Amerikan kentini; Amerikan kenti Amerika'yı temsil eder. Öğretici bir biçimde, *temsil* aynı zamanda demokratik yönetişimin temel biçimidir: Seçilmiş liderler seçmenleri *temsil ederler*, daha büyük insan gruplarına vekâlet ederler. O halde temsil, siyaset ile roman arasındaki ortak zemindir: Parça, eşitler bir ilişkide sunulamayan şeyin yerini alır. Eğer roman gerçekten bütün dünyayı içine alabilse ve bir meclis ya da senato hepimizi barındırabilseydi, muhtemelen ikisine de ihtiyaç duymazdık.

Bir roman "temsil edici" nitelikleri bakımından oldukça sarih olabilir. Amerikalı erken dönem yazarlardan Charles Brockden Brown'ın gotik romanı *Wieland*'ın (1798) altbaşlığı olan "Bir Amerikan Hikâyesi" başlangıçta kafa karıştırıcı gelir: On sekizinci yüzyıl sonlarında yaygın olan bu "ulusal hikâye" formülü bizi hikâyenin temsilî yapısı hakkında ikaz eder. *Wieland*'e adı verilen başkarakter esrarengiz bir sesin verdiği buyrukla karısını öldürür ve biz bunu bir dinî hezeyan sonucu mu, yoksa tehlikeli bir şekilde güzel konuşan meşum vantrilok Carwin'in şeytani bir numarası sonucu mu yaptığını asla anlayamayız. Peki bu neden "bir Amerikan hikâyesi"dir? Ucubelik düzeyindeki bu tuhaf hikâye Amerika Birleşik Devletleri hakkında neyin yerini tutmaktadır? Belki genç ülkenin kendi misyonuyla ilgili uğursuz derecede fanatik duygusunu temsil ediyordur? Ya da belki de sesinizin "fırlatılmış" olabilme ihtimali yeni bir demokrasinin kaygılarını dile getiriyordur? Ne de olsa roman Amerika'nın bağımsızlığını kazanmasının arifesinde geçmektedir ve temsilî hükümetin ilk günlerinde yazılmıştır; dahası, demokrasi bağlamında, eğer sizin "sesiniz" gibi *duyulan* şey haince ikna edici bir yanılsamadan başka bir şey değilse ne olur?

Belki de söylemek bile yersiz, temsil, ses ve bütünün yerini tutan parçaya olan böylesine belirgin bir ilgi, geleneksel yönetişim anlamında siyasetle ilgilenen romanlara özgü değildir. Küçük kızını esir görmektense öldürmeyi tercih eden eski köle Sethe'nin hikâyesini anlatan Toni Morrison romanı *Sevilen*'in (*Beloved*, 1987) ithaf cümlesi, "Altmış milyon ve fazlası" der. Sethe'nin hikâyesi bu ithafın bizi yönlendirdiği, bütünün yerini tutan parçadır: Köleliğin kurbanlarının tahminî sayısı olan altmış milyon. Ayrıca *Sevilen*'in kanonlaşmış bir eser olarak itibarının tasdik ettiği gibi, son yıllarda akademisyenler geleneksel olarak göz ardı edilen bakış açılarını dile getiren romanlara özellikle ilgi duyuyorlar. Bunu bir tür anlatı tashihi, yani tarih boyunca tabi olmuş, söz hakkı olmamış ve güçsüz kılınmış olanların (teorisyenler buna bazen "madun" bakış açıları derler) seslerinin katılması olarak nitelendirebiliriz. Ayrıca kurmacayla cemaatlerin temsili arasındaki ilişki temelde bir içerik meselesi (bir romanın kimi ve neyi temsil ettiği meselesi) gibi görünse de, anlatı biçimi açısından muazzam sonuçları vardır.

Örneğin Nijeryalı romancı Chinua Achebe'nin, Avrupa emperyalizminin hikâyesini, on dokuzuncu yüzyıl sonundaki sözde "Afrika kapışması" esnasında sömürgeleştirilenlerin bakış açısıyla anlatan *Parçalanma* (*Things Fall Apart*, 1958) adlı çok geniş kesimlerce incelenmiş eserini alalım. Achebe'nin romanı Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı romanına karşı sert bir yanıt, onun sömürge egemenliğine maruz kalan Afrikalıları insanlıktan çıkarıcı bir tarzda ele alışına yönelik bir düzeltme metnidir: Achebe *Karanlığın Yüreği* hakkında yaptığı konuşmada meşhur sözünü söylemiş, Conrad "gaddar bir ırkçı" demiş, sonradan "esaslı bir ırkçı" diye de düzeltmiştir.[2] Achebe'nin, ilk defa İngiliz yayıncı Heinemann Educational tarafından

2 Chinua Achebe, "An Image of Africa", *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends* içinde, 3. baskı, haz. David H. Richter, Boston: Bedford/St. Martins, 2007, 1787.

yayımlanan romanının, daha en başında nasıl bir Batılı okur kitlesinin varsayıldığına bakıp görebileceğimiz "eğitici" bir boyutu vardır: "Buraya kadar açıkça konuşan Okoye'nin bundan sonraki yarım düzine cümlesi atasözleri oldu. İgbo halkı konuşma sanatına büyük önem verirdi, atasözleri de kelimelere katık edilen palmiye yağı gibiydi."[3]

Kim konuşuyor? Igbo/Ibo halkını, alışkanlıklarını neredeyse antropolojik olarak genelleyecek kadar iyi tanıyan biri ("İgbo halkı"), ama aynı zamanda, Ibo halkının atasözü kullanma merakını kendisi de bir tane kullanarak ("atasözleri de kelimelere katık edilen palmiye yağı gibiydi") onayladığında gördüğünüz gibi, o grubun *içinden* konuşan biri. Peki, ama kiminle konuşmaktadır? Bu toplumun üyesi olan bir okura "konuşma sanatı"nın çok değerli görüldüğünü anlatmaya gerek yoktur. Anlatı bir cemaati sırf tarif etmek yerine *canlandırır* ve bunu içerideki (anlatıcı) ile dışarıdaki (kastedilen okur) arasındaki farkı belirterek yapar.

Okurun varsayılan bilgisizliği Achebe'nin tarzını büyük ölçüde şekillendirir, çünkü fazlasıyla sıfat ağırlıklı bir tarza yol açar ("Okonkwo palmiye yağı lambasını henüz söndürüp *bambu* yatağına uzanmıştı ki" [vurgu bana aittir]) ve bu nedenle hikâyenin gelişimi yoğun açıklamalarla sık sık bölünür ("Geceleri yılandan bahsedilecekse asla yılan denmezdi, çünkü duyardı, onun yerine 'ip' derlerdi.").[4] Neredeyse ukalalık derecesinde açıklayıcı olan bu anlatı üslubu, bir tür yabancılaştırma stratejisi, Batılı okurun hikâyenin geçtiği dünyaya dair bilgisinin sınırlarıyla yüzleşmesini sağlayan bir araç olarak işler. Anlatıcı ses romanın tasvir ettiği topluma özgü bir ses gibi okunur, ama okura o topluma dahil olmadığı sürekli olarak hatırlatılır. Belki de Batılı romanların (Batılı eleştiri eserlerini saymıyorum bile) görünüşte ne kadar sorunsuz bir şekilde

3 Chinua Achebe, *Parçalanma* [çev. N. Anbaş Erbil, İstanbul: İthaki, 2011], 12-3.

4 Achebe, *Parçalanma*, 15.

beyaz, Batılı bir okuru varsaydığı göz önüne alındığında, hayırlı bir hatırlatmadır.

Çok daha yakın zamana ait ve bu nedenle durumunun daha bilincinde örneklerden biri, Dominik kökenli Amerikalı yazar Junot Díaz'ın son derece başarılı olan *Oscar Wao'nun Tuhaf Kısa Yaşamı* (*The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 2007) adlı eseridir. Çok sayıda İspanyolca sözcük ve ifadeyi çevirmeden kullanarak, anadili İngilizce olan okura romanın dünyasında, göçmen Dominikli karakterlerin New Jersey'e vardıklarında hissettikleri kadar kendilerini yabancı hissettiren paragraflar vardır. Achebe'nin romanının bir şekilde öğretmenvari olan tavrının aksine, Oscar Wao'nun ilgili tarihsel malzemeyi çeşitli sabırsızlık düzeylerinde açıkladığı upuzun dipnotlar vardır: Dipnotların birincisi "İki saniyede zorunlu Dominik tarihi dersini kaçıranlarınız için" diye başlar.[5] Bu "siz" kimdir? Dominikli bir okur "iki saniyeden" fazlasına sahip olmuş olacaktır; İngiliz okur ise ona bile sahip olmadığından gayet emindir. Bu "siz", görünen o ki, Karayipler hakkında *bir şey* bilmesi beklenen ama dipnotların varlığının size belirttiği üzere bilmediği neredeyse kesin olan bir Amerikalı "siz"dir (sınırlı bir anlamda "Amerikalı", yani Amerika Birleşik Devletleri uyruklu olan, dolayısıyla Dominik kökenli olmayan anlamında). Anlatıcı sesin, ne tür bilgileri önkabul olarak aldığını ya da reddettiğini sormakta her zaman fayda vardır; çünkü bu soruyu yanıtlayabilirsek, bir romanın varsaydığı belirli cemaatleri görme şansımız olur ki, bütün anlatılar en az bir cemaat varsayarlar (yaratırlar).

5 Junot Díaz, *Oscar Wao'nun Tuhaf Kısa Yaşamı* [çev. P. Özgören, İstanbul: Everest, 2009], 3.

E PLURIBUS UNUM: ULUS KURUCU ROMAN

Achebe ve Díaz'ın temelde ilgilendikleri cehalet okurun cehaleti olsa da, kültürel cehalet sorununu romanın ana kültürel ve siyasi izleklerinden biri yapmak için, yerinden yurdundan edilmiş, yolunu kaybetmiş bir başkarakter kullanan çok köklü bir kurmaca geleneği vardır. Elbette "aşılan cehalet" daha genel anlamda klasik bir roman hikâyesi teşkil eder (*Emma* ya da *Büyük Umutlar*'ı düşünün); fakat romanın bir karakterin başka bir *kültürü* tanıma sürecini dramatize eden biçiminin, roman ile ulus olarak düşündüğümüz o çok somut toplum türü arasındaki ilişki üzerinde özel bir etkisi vardır.

İrlandalı romancı Sydney Owenson, nam-ı diğer Lady Morgan romanın "ulusların en iyi tarihlerini oluşturduğuna" inanıyordu; bu yüzden partizan, kültürel olarak milliyetçi eseri *The Wild Irish Girl: A National Tale*'de (1806) kötü huylu bir genç İngiliz adamı hiç çekinmeden, kötü şehirli alışkanlıklarını düzeltmesi için zorla ücra bir Connacht malikânesine göndermişti. Fakat adamın sadece uçarı İngiliz alışkanlıklarından değil, aynı zamanda "yarı-barbar" İrlanda'ya ve "kavgacı, inançsız, ölçüsüz ve zalim" İrlandalılara karşı çirkin ulusal önyargısından da vazgeçirilmesi gerekiyordu; nitekim misafirperver ve resmedilmeye değer yerliler ile görkemli İrlanda manzarası kısa zamanda aklını çelecekti.[6] Benzer şekilde, İskoç Tobias Smollett'in *The Expedition of Humphry Clinker* (1771) adlı romanında, Britanya anakarasındaki turlarının bir parçası olarak İskoçya'ya giden İngiliz-Gallerli karakterler, orada "bu adanın öbür ucundaki insanların İskoçya hakkında Japonya kadar az şey bildiklerini" fark ederler ve "Tüvit'in bu yanında çok baskın olan İskoçya horgörüsünün temelinde önyargı ve hata olduğunu" kabul etmek

6 Sydney Owenson, Lady Morgan, *The Wild Irish Girl*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 10, 13.

durumunda kalırlar.[7] Belki belirtmeye bile gerek yok, ama bu romanların başkarakterlerinin süratle yeniden eğitimi okurun da eğitimi olmalıdır: İrlandalı romancı Maria Edgeworth, "İrlandalı hikâyesi" olduğunu bizzat ilan eden *Castle Rackrent*'in (1800) önsözünde "*Cahil* İngiliz okurun bilgilendirilmesi için birkaç not iliştirilmiştir" diye yazar. "Öyle ki, şu birkaç yıla kadar, Avrupa'da hiçbir ulusun yerel alışkanlıkları, İngilizlere kardeş ülkelerininkinden daha yabancı değildi."[8]

Bu örneklerin gösterdiği gibi, ulusla en çok ilgili romancılar genelde, ulusun hayali "medeniyet" merkezinden (İngiliz ve metropol) değil, "geri kalmış" ya da "barbar" diye düşünülen yerlerinden gelenler olmuştur. Britanya Adaları konusunda, Edgeworth, Smollett ve Owenson gibi İrlandalı ve İskoç romancıların, roman ile ulus arasındaki ilişkiye çok ilgili olmaları tesadüf değildir: İskoçya 1707 Birleşme Kanunu'yla devletsiz bir ulus olmuş, uzun süre işgal altında olan İrlanda ise 1800'de Birleşik Krallık'a dahil edilmişti. Hakikaten de, nasıl Brockden Brown'ın "Amerikan Hikâyesi" Amerika'nın bağımsızlığından hemen sonra ortaya çıkmışsa, İskoçya ve İrlanda'ya dair ulusal hikâyeler de devletin ve ulusun sınırlarının değişmekte olduğu zamanlara denk gelmiştir. Bundan, ister yeni siyasi koşulları potansiyel olarak tehlikeli görsünler (*Wieland*'da olduğu gibi) ister ulusal kültürü yeni yurttaşlarına tanıtmak ve tercüme etmek için bir fırsat olarak algılasınlar (Owenson, Edgeworth, Smollett), çok sayıda yazarın romanı toplumun sınırlarını müzakere etmenin değerli bir yolu olarak yorumladığını çıkarabiliriz.

Öte yandan, Smollett *İngiliz* okurlarına İskoçların erdemleri ve başarıları hakkında çok gerekli bir eğitim verirken, aynı zamanda *Britanyalı* okur topluluğunu da

7 Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, Londra: Penguin, 1992, 250, 318.

8 Maria Edgeworth, *Castle Rackrent* and *Ennui*, Londra: Penguin, 1992, 63,121.

paylaştıkları topraklarda düşsel bir tura çıkarır; Robert Crawford "Muhtemelen tamamıyla *Britanyalı* olan ilk roman budur" diye yazar.[9] İskoç/Britanyalı romanı Büyük Britanya henüz nispeten yeniyken yazılmıştır ve bir ulusu dönüp kendine tarif etmenin o ulusu nasıl daha gerçek kıldığını en açık şekliyle gösterir. Sömürgecilik sonrası edebiyat ve kimlik teorisyeni Homi Bhabha, "ulus anlatılarında dilin edimselliği"nden bahsederken, ulusal bir cemaati temsil etmenin ulusal bir cemaat *yaratmak* olduğunu öne sürer.[10] Bu bağlamda "edimsellik", özerk etkililiği olan ve bir şeyi tasvir etmekten ziyade *yapan* sözel formülasyonlara, "edimsel söz eylemler" diye bilinen özel dilbilimsel deyimceye karşılık gelir: Tıpkı sırf "Söz veririm" deme eyleminin söz vermek, "Özür dilerim" demenin özür dilemek olması gibi, bir ulusla ilgili sunduğumuz izahlar da betimledikleri ulusu *gerçekleştirmeye* (kelimenin tam anlamıyla "gerçek kılmaya") yarar. Kendi kendini temsilin *Parçalanma* gibi sömürgecilik sonrası bir romanda ya da *Oscar Wao* gibi göçmenlik tecrübesini anlatan romanlarda olduğu gibi, mutlaka kastedilen yabancılara yönelik olması gerekmez.

Romanla ulus arasındaki ilişki, Smollett'inki gibi okurlarını kendi ülkelerinde bir geziye çıkaran etnografyacı romanlarda hemen fark edilse de, milliyetçilik teorisyeni Benedict Anderson'ın çok sık atıf yapılan kitabı *Hayali Cemaatler*'de (*Imagined Communities*) açıkladığı nedenlerle, potansiyel olarak bütün kurmaca eserlerle ilgisi vardır. Ulus bir *cemaattir*, çünkü "daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasavvur edilir"; ulus *hayalidir*, çünkü sadece en fazla birkaç yüz yurttaşımızı tanırız, ama yine de hepimiz "birlikte" zamanda yolculuk yaparken onların kendi günlük varlıklarını bizimki gibi sürdürdüklerini ta-

9 Robert Crawford, *Devolving English Literature*, 2. baskı, Edinburg: Edinburgh University Press, 2000, 55.

10 Homi K. Bhabha (haz.), *Nation and Narration*, Londra: Routledge, 1990, 3.

hayyül etmekte hiç zorlanmayız.[11] Anderson ulus-devletin romanla aynı zamanda ortaya çıktığını ve ortaklaşa deneyimi ya da onun deyimiyle "cemaat için anonimleşme"yi nasıl ele aldıklarını kavrarsak ikisini de daha iyi anlayacağımıza dikkat çeker.[12] Romanın kendine has "bu esnada" üslubudur bu: Stephen Dedalus *Ulysses*'te Buck Mulligan'la ağız dalaşı yaparken, Leopold Bloom kahvaltısını hazırlamaktadır; *Mrs. Dalloway*'de saat yarımı vurduğunda, Clarissa o akşam bir parti için elbisesini hazırlamakta, Septimus Smith ise psikiyatrının ofisine yürümektedir. Bloom ve Stephen o gece buluşacak, ama Clarissa ve Septimus asla karşılaşmayacaktır (buna karşın Clarissa partisinde diğerinin ölüm haberini alacaktır). Kadın ve erkek yurttaşlarımızı romanların teşvik ettiği bir eşzamanlılık duygusuyla hayal ederiz; biz kendi hayatlarımızı sürerken onların da kendi özerk hayatlarını yaşadıklarını hayal etmek için onları tanımamız gerekmez.

Roman ve ulus hakkındaki düşüncenin çoğunu yönlendiren şey biçimleri arasındaki benzerliktir. Franco Moretti "roman ulus-devletin sembolik biçimidir, üstelik (bir marş ya da anıtın aksine) sadece ulusun iç bölünmelerini ortaya çıkarmakla kalmayıp onları bir *hikâyeye çevirmeyi başaran* bir biçimdir" der.[13] Benzer şekilde Timothy Brennan da, "Ulusal yaşamın 'tek ama çok' oluşunu nesnelleştirerek ve ulusun net bir şekilde sınırları çizilmiş bir diller ve üsluplar karışımı olan yapısını taklit ederek, ulusların yükselişine tarihsel olarak eşlik eden şey romandır" der.[14] Bu nedenle roman, çoğulluktan türeyen "sınırlı" bir tekillik olarak ulusa benzer ve çeşitli yaşam tarzlarını ve dün-

11 Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* [çev. İ. Savaşır, İstanbul: Metis, 1993], 22.

12 Anderson, *Hayali Cemaatler*, 51.

13 Franco Moretti, *Atlas of The European Novel*, 1800-1900, Londra: Verso, 1998, 20.

14 Timothy Brennan, "The National Longing for Form, *Nation and Narration içinde*, haz. Homi K. Bhabha, Londra: Routledge, 1990, 49.

ya görüşünü barındırma kabiliyeti ile modern (demokratik) ulusa benzer. Ulus ve roman-devlet, ikisi de bileşik oluşumlardır: Genç Amerikan cumhuriyetinin sloganında olduğu gibi, *e pluribus unum*, yani çoktan çıkan tektir. Bütün sosyal tabakalardan gelen, kelimenin gerçek anlamıyla devasa karakter yelpazesiyle *Kasvetli Ev* gibi bir roman düşünün; bu karakterlerin hiçbir ortak özellikleri yoktur, onları bir arada tutan ulus ve roman dışında.

ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK VE KURMACANIN DİLLERİ

Roman ve ulus söz konusu olduğunda Sir Walter Scott'tan daha önemli bir kişi yoktur. Ününü büyük ölçüde memleketi İskoçya'nın ortaklaşa yaşamını anlatan romanlarına (*Rob Roy* [1817] ve *The Bride of Lammermoor* [1819] gibi folklorik romanlara) borçlu olan Scott, İngilizliği sorgulanmadan kabul edilmesi gereken "tanrı vergisi" bir şey olarak gören avutucu görüşleri sarsmak için, dikkatini *İngiliz* ulusal kimliğine çevirmiştir. Scott, Normandiya aristokrasisi ile 1066'da yenilgiye uğrattıkları Saksonlar arasındaki husumetten çıkan bir roman olan *Ivanhoe*'nun (1820) önsözünde, "Elimde değil ama Eski İngiltere'nin gelenekleri ve usullerine karşı bir ilgi uyandırmak için hiçbir girişimde bulunulmamış olmasını garip karşılıyorum" diye yazar.[15] Böyle bir düşmanlığın tarihsel olarak desteklenmemesi çok manidardır, çünkü Scott'ın milliyetin kültürel farklılıklardan oluşmasına ne kadar bağlı olduğunu gösterir (Moretti'nin romanların *ulusun iç bölünmelerini bir hikâyeye çevirdiğine* dair savını hatırlayın). *Ivanhoe*'nun ana grupları aristokrat Normandiyalılar, halk tabakasından Saksonlar ve sürgün edilmiş Yahudilerdir. Scott açgözlü York'lu Isaac karakterinde bazı Yahudi aleyhtarı basmakalıp tipleri tekrarlasa da, roman bunun dışında o kadar zeki ve hoşgörülü

15 Sir Walter Scott, *Ivanhoe*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 14.

bir yaklaşım sunar ki, 1820'deki ilk okurları bile, roman aslında milliyete dair İngilizlere melez neseplerini hatırlatmak için "potada erime" görüşünü hayata geçirse de, kahramanın en sonunda asimilasyona direnen ihtişamlı Yahudi Rebecca yerine sıkıcı ama etnik olarak uygun olan Rowena'yla birleşmesi karşısında hayal kırıklığına uğrar; bu, onlara esas İngilizlik diye bir şey *olmadığını* hatırlatmak içindir.

Scott romana kültürel bir temsil aracı olarak değer kazandırmak için diğer bütün yazarlardan daha fazla şey yaptığından, eğer milliyetçiliğin en tehlikeli biçimlerinin (en hoşgörüsüz, en ırkçı olanlarının) sanki gerçek bir milli kimlik varmış da diğer bütün türler (sözgelimi etnik ya da dini), gerçek şey değil ondan daha aşağı nitelikteki sapmalarmış gibi, genelde ulusal homojenlik ya da "saflık" hayallerinden güç aldıklarını düşünürseniz, Scott'ın çokkültürlülüğünü neden vurguladığımı anlarsınız. Hanif Kureishi'nin *Varoşların Buda'sı* (*The Buddha of Suburbia*, 1990) adlı romanı, hem kahramanın İngilizliğinin hakikiliğini (Karim gerçekten İngiltere'de doğup büyümüştür) hem de Karim Amir gibi bir ismi olan birini İngiliz olarak görmeyi reddeden ırkçılığın gerçekliğini bildirecek şekilde, "Adım Karim Amir, doğma büyüme İngilizim, yani sayılırım ... İngiliz olmamız gerekiyordu ama İngilizler için hep Asyalı, kara, Paki ya da kalan takımdan sayılıyorduk" cümleleriyle başlar.[16]

James Joyce'un ulusal romanı *Ulysses*'te Yahudi-İrlandalı Bloom, milliyetçi lafebesi Citizen'la Barney Kiernan'ın barında karşılaştığında, milliyetçilik hakkında paranoyakça saflık yanlısı olan biriyle keyifle çoğulcu olan biri arasında hiçbir zaman unutulmayacak bir hesaplaşma yaşanır. Ucube, tek gözlü Citizen Bloom'a saldırır, çünkü Yahudi olduğundan (bağnaz Citizen böyle düşünür) doğru dürüst

16 Hanif Kureishi, *Varoşların Buda'sı* [çev. A. B. Kerimoğlu, İstanbul: Can, 2001], 9, 63.

İrlandalı da olamaz, fakat "doğru dürüst İrlandalı" hakkındaki fikirler tam da bu karşılaşmanın alay ettiği şeydir. İşte Joyce'un İskoç etekli Citizen'la ilgili uzun tasviri:

> Kemerinde asılı bir dizi deniztaşı, ... bu taşların her birisine ilkel ama şaşırtıcı bir ustalıkla klanının geçmişindeki İrlandalı kadın ve erkek kahramanların tasvirleri yontulmuştu: Cuchulin, yüz savaşın kahramanı Conn, dokuz tutaklı Niall, Kincoralı Brian, Ardri Malachi, Art MacMurragh, Shane O'Neill, Peder John Murphy, ...Dante Alighieri, Christopher Columbus, S. Fursa, S. Brendan, Marshal MacMahon, Charlemagne, Theobald Wolfe Tone, Maccabeelerin Anası, Mohikanların Sonuncusu ... Herodot, Devöldüren Jack, Gautama Buda, Lady Godiva...[17]

Antikçağların *İrlandalı* kadın ve erkek kahramanları mı? Cúchulainn tamam ama Herodot, Dante ve Buda'nın neresi İrlandalı? İrlanda kültürünün –her kültürün– bazı unsurlarının diğer kültürlerle ortak olduğu, Joyce'un kozmopolit ve çoğulcu görüşüdür.

Öte yandan, bu çoğulculukla yakından ilişkili olarak, bu bölümün dilsel çoksesliliğine dikkat etmek gerekiyor. Hatırlayacağınız üzere, Timothy Brennan romanın dizginlenmiş bir çokluk ("net bir şekilde sınırları çizilmiş bir dil ve üslup karışımı") olduğunu savunmuştu ki, bu iddiayı Bahtin'in romanın polifonik ya da "çoksesli" bir tür olduğu tanımına borçlu olduğu açıktır. Çoğulcu Bloom ile bağnaz Citizen arasındaki karşılaşma heybetli bir şekilde çevrilmiş klasik epik üslubuyla başlar ("Kalbinin güçlü zinde yüksek sesli vuruşlarının gökgürültüsünü andıran tartımlı gümbürtülerinin akisleri yeri de, o yüksek kulenin tepesini de, mağaranın daha da yüksek duvarlarını da zangır zangır sallıyor, titretiyordu"), ardından halka ait bir İrlandalı İngilizcesiyle bir bar anekdotu ("Her ne hal ise, Terry üç bardağı getirdiğinde Joe orda dikilmiş durmaktaydı ve, bakındı, bi papeli çıkardığı gibin tezgahın

17 James Joyce, *Ulysses* [çev. N. Erkmen, İstanbul: YKY, 1997], 341-42.

üzerine koyduğunu gördüğümde gözlerime inanamayazdım"), şövalyelik ("Matem rengi zırhıyla Michan diyarını aşarak kimdir gelen?"), gizemcilik ("şu anda prālāyā yolunda"), gazete haberi, toplantı tutanağı, Eski Ahit ve benzeri üsluplara dönüşür.[18] İngilizcedeki mevcut biçimlerin büsbütün heterojenliği tabii ki Citizen'ın kör, dargörüşlü, muhtemelen vahşi özleştirmeciliğine karşı sert bir yanıttır. "Aslında," der Bahtin, insan kendi dilinde bile "tek bir dille değil dillerle uğraşır."[19]

İngilizceyi (ya da yaşayan herhangi bir dili) konuşmanın türlü türlü yolu olduğundan, roman sesinin politikasına, yani romanda kullanılan farklı dillere ve özellikle aralarındaki ima edilen ilişkilere dikkat etmek gerekir. Bir romanın diyalog içinde nasıl bölge, ulus, etnik köken ve sınıfla belirlenmiş konuşma biçimlerini bir araya getirdiğini ama yine de anlatıcının sesi için standart denilen İngilizceyi kullandığını düşünün. Dickens'ın İngiltere'yi ve İngilizleri temsilleri, ses çeşitliliği açısından inanılmaz arşivlerdir ve en kısıtlanmış romanlarında bile İngilizcenin birçok tarzını "duyarsınız". Örneğin *Zor Zamanlar*'da sirk eğitmeni Sleary'nin kötü telaffuzunu ("people mutht be amuthed"); soylu fabrika işçisi Stephen Blackpool'un saygın günlük konuşma dilini ("I ha' seen more clear, and ha' made it my dyin' prayer that aw th' world may on'y coom toogether more, an get a beter unnerstan'in o'one another"); "kendi kendini yaratmış" Bounderby'ın yapmacık yaygarasını ("I passed the day in a ditch, and the night in a pigsty. That was the way I spent my tenth birthday. Not that a ditch was new to me, for I was born in a ditch"); demagog sendikacı Slackbridge'in gösterişli dilini ("the hour is come, when we must rally round one another as One united power, and crumble into dust the oppres-

18 Joyce, *Ulysses*, 341, 341, 343, 346.

19 Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* [haz. S. Irzık, çev. C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı, 2001], 73.

sors that too long have battened upon the plunder of our families") içerir.[20] Halbuki anlatıcı, karakterlerin keskin bir biçimde betimlenmiş İngilizce tarzlarına tümüyle zıt bir biçimde, kaynağı bulunmayan bir sesmiş gibi sahte bir tavır takınır. Örtük bir biçimde, bu, okurun da dilidir. "Victoria döneminin eğitimli orta sınıf Hıristiyanı" yirmi birinci yüzyıl okurlarına bir tarz gibi gelse de, böyle olması amaçlanmamıştır.

Cairns Craig kurmacada lehçe kullanımları üzerine çok yararlı incelemesinde çağdaş romancı James Kelman'dan şu alıntıyı yapar: "Yazarla okur arasında sürüp giden küçük bir oyun ve bu küçük oyun 'Okurla yazar aynıdır' ve anlatıyla aynı seste konuşurlar ve diyaloğu şiveli yapan bu lanet yerlilere benzemezler."[21] Kelman'ın iddiasının altında Üçüncü Bölüm'de tartışılan "klasik gerçekçi metin" eleştirisi yatar ki, bu metinde hikâyenin dışında bir karakter olan anlatıcının (dışanlatıcının) bakış açısını güvenilir, karakterlerin seslerini (diyalog) ise tabiatları gereği ikincil ve aşağı gören bir ses hiyerarşisi vardır. *Zor Zamanlar* bu hiyerarşiye örnek teşkil eder ve Kelman'ın yazılı olan ile

20 İngilizcenin farklı tarzları söz konusu edildiği için metindeki örnekler korunmuş, bu cümlelerin Türkçe çevirileri aşağıda sunulmuştur —*çev. notu.* (Charles Dickens. *Zor Zamanlar*, çev. F. Elioğlu, İstanbul: Oda, 1997.)

> İnsanların eğlenmeye gereksinimi vardır, Bayım. (42)
>
> Şu yıldız parıldarken dua ettim. İnsanlar birbirlerini anlasınlar, tanısınlar isterdim. (251)
>
> Günlerimi bir çukurda, gecelerimi, domuz ahırında geçirirdim. Onuncu yaş günümü böyle geçirdim işte. Çukurlar yabancım değildi. Bir çukurda doğmuştum. (18)
>
> Zaman geldi. Tek yumruk olup ailelerimizi yağmalayarak semirmiş; alınterimizle, bilek gücümüzle, sinirlerimizin gücüyle, Tanrının verdiği insan haklarıyla, kardeşliğin kutsal ve sonsuz ayrıcalıklarıyla beslenmiş zalimleri unufak etmeliyiz. (130)

21 Cairns Craig, *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*, Edinburg: Edinburg University Press, 1999, 77-8.

sözlü olan, orta sınıfın sorgulanmadan kabul edilen bakış açısı ile "lanet yerlilerin" zorunlu olarak farklı olan sesleri arasındaki ayrımı yıpratmak istediği siyasi zeminleri görmemize yardımcı olur. Modern kurmacadaki en güçlü denemelerin birçoğu, romandaki dillerin politikası konusuna odaklanılması sayesinde ortaya çıkmıştır.

Kelman'ın kurmacasından hemen her paragraf, söylem hiyerarşileriyle ilgili bu noktayı açıklamak için kullanılabilir, tabii eğer edebiyat eleştirisiyle ilgili bir tartışma bağlamında "lanet yerliler" gibi bir ifade kullanması yeterli gelmediyse. Fakat ben bunun yerine, onun deneylerini mümkün kılan yazarlardan biriyle bitirmek istiyorum. Seçtiğim örnek Lewis Grassic Gibbon'ın, yüzyılın en iyi işçi sınıfı romanlarından biri olan ve çok sıradışı bir anlatı stratejisiyle, sanki anlatıcı bu toplumun bir ferdiymiş ve bir başka topluma hitap ediyormuş gibi, sıradan konuşma içinde sıklıkla ama yazılı anlatıda nadiren kullanılan ikinci tekil şahısı ("sen") tercih ettiği *Sunset Song* (1932) adlı eserinden olacak. Roman, başkarakterlerinin kiracısı olduğu aristokrat mülkünün tarihiyle başlar:

> Kötürüm oturmuş tuğla kalıbı gibi Fransızca kitaplarını okurken, mülkünün yarısından çoğu ufak tefek borçlarla çarçur edilmişti; ama o ölene dek kimse bunu tahmin etmedi, ardından dul karısı, zavallı kadın kendini sadece, Grampian dağlarıyla Denburn'ün üstünde Bridge End tarafından dışarı doğru giden yolun her iki tarafında göze çarpan çiftlikler arasında kalan arazinin sahibi olarak buldu. Belki topu topu yirmi-otuz civarında hisse vardı, çiftçiler eski Pict'lerden suratsız ailelerdi, tarihleri yoktu, sıradan insanlardı, uzun eğimli arazilerin ortasına kümelenmiş binalarını çok kötü şekilde dikmişlerdi. Hasılat sözleşmeleri bir yıllık, iki yıllıktı, gündoğumunda çalışmaya başlar, gece ışıklar yanıp seni örtene kadar, yıkılana kadar çalışırdın ve üst tabaka pisliği oturup senin kiralarını yerdi ama neredeyse aynıydınız.[22]

22 Lewis Grassic Gibbon, *Sunset Song*, Londra: Penguin, 2007, 12.

Burada bizden çiftliğin adeta "aşağıdan" çöküşüne bakmamız isteniyor: Para boşa harcanıyor ("ufak tefek borçlarla çarçur edilmişti"); vâris kılını bile kıpırdatmıyor ("tuğla kalıbı gibi Fransızca kitaplarını" okuyor). Ardından, romanın asıl konusu olan, çiftlikte yaşayan sıradan insanlarla ilgili bilgiler duymaya başlarız: İronik –ama aynı zamanda doğru olan– "tarihleri yoktu, sıradan insanlardı" bize sosyal statüyle hikâyenizi kaydettirme, hikâyenizin yazmaya *değer* olduğunu düşündürme becerisi arasındaki bağlantıyı hatırlatır.

Gibbon anlatı sesinin konuşma sesine benzemesini amaçlar. Anlatıcı, işçi sınıfından insanların tecrübelerinin duyulmasını engelleyen, konuşmayla yazma arasındaki boşluğu kapatarak ("tarihleri yoktu, sıradan insanlardı"), anlatı sesini diyalogdan, Standart İngilizce denen şeyi lehçeden ayıran geleneksel hiyerarşiden ayrılarak, hakkında yazdığı ve üstü kapalı bir biçimde hitap ettiği insanlarla aynı dili konuşur. Üçüncü Bölüm'de anlatı biçimine dikkat eden bir okumanın bize "Konuşan kim?" sorusunu sordurduğunu öne sürmüştüm, ama anlatı tekniğiyle ilgili o soru farklı –ve kültürel ve siyasi anlamda daha alakalı– bir biçimde sorulabilir: Kimin konuşması *gerekir*? Nasıl konuşurlar? Ve kiminle konuşurlar?

Salman Rushdie, *Geceyarısı Çocukları* (1981)

Sir Salman Rushdie'nin sömürgecilik-sonrası edebiyat klasiği *Geceyarısı Çocukları*, anlatıcı Salim Sina'nın "Ben Bombay'da doğdum ... evvel zaman içinde" cümlesiyle başlar. Kısa zaman sonra Tristram Shandy'ninkine benzer bir alışkanlık olduğu fark edilen tutumuna uygun olarak, Salim hemen açılış cümlesini düzeltir: "evvel zaman içinde" olmaz, Salim'in tam da 15 Ağustos 1947'de Hindistan'ın Büyük Britanya'dan bağımsızlığını kazandığı günün gece yarısında doğduğu ve bu yüzden de "garip bir biçimde tarihe kelepçelenmiştim, kaderim kopmazcasına ülkemin kaderine zincirlenmişti" diye düşündüğü zaman değildir.[1] Aynı zamanda "Sümüklü, Lekesurat, Keltoş, Keskinburun, Buddha, hatta Ay Parçası" olarak da bilinen Salim Sina hayat hikâyesini, bir kimliğin oluşumunun hikâyesini anlatmayı sürdürecektir ki, oluşan kimlik yalnızca onun değil, bir ulusundur (15).

Kişisel ve ulusal kimliklerle ilgili sorun ikisinin de hem bölünmez hem de çeşitli olması gerektiğidir. Salim "Benden önce olup biten her şeyin, bütün yaptıklarım ve gördüklerimin, bana yapılan her şeyin özetiyim" der: "Dünyadaki varlıkları benimkini etkilemiş, benimkinden etkilenmiş herkesim. Ben dünyaya gelmeseydim vuku bulmayacak, ben gittikten sonra olan her şeyim ben. Bu konuda pek istisna da değilim; her 'ben', artık altı-yüz-milyon-küsur olan her birimiz benzer bir çoğulluğu içeriyor" (583). Ancak, *fazla* bölünmüş olan bir benlik ya da ulusun varlığının parçalanabilecek olması Salim'in anlatısına yakıcı bir önem katar: Bölündüğünü, "(yaklaşık) altı yüz otuz milyon sıradan ve ister istemez unutkan toz zerresine" (59), baş-

1 Salman Rushdie, *Geceyarısı Çocukları* [çev. A. Biçen, İstanbul: Can, 2013], 15.

ka bir deyişle Hindistan'ın nüfusuna ayrıştığını hisseder. Demokratik bolluk ve çokluk *Geceyarısı Çocukları*'nın ve bu eserde sunulan Hindistan'la ilgili görüşün ana notalarıdır, ama bolluk, getirdiği parçalanma ve dağılma riskinin gölgesinde kalır. Etkisiz demokrat Salim yeni Hindistan'ın bir ürünü ve görüntüsüdür ("eşitlerin serbest federasyonu gibi bir şey, her fikre serbest ifade hakkı" (337)), fakat Hindistan'ın ilk geceyarısının çocuklarının temsil ettiği kakofon ulus modeli, kendi içsel bölünmeleri yüzünden mütemadiyen korkutulur. Benliği, ulusu ya da romanı nasıl bir arada tutarsınız?

Geceyarısı Çocukları'nın, roman türünün sınırlarını aşabileceği, Salim'in, Don Quijote'ye karşı Sancho Panza'yı oynayan, aklı başında muhatabı Padma'yla çekişmelerinde hissedilir. Üçüncü bölümde biz halen Salim'in yeni evlenen büyükanne ve büyükbabasını dinlerken, Padma "Bu gidişle ... doğumunu anca iki yüz yaşında anlatacaksın" (60) diye şikâyet eder; Salim'in hikâyesini kendi doğumuna kadar öğrenmemiz bir yüz sayfa daha alacak, bize yine Tristram Shandy'yi, Tristram'ın hayata gözlerini açışına kadar verilen uzun mücadeleyi ve onun hayat hikâyesini anlatan romanı hatırlatacaktır. Salim'in kendi gelişim dönemine dair izahında da anlatıcı ve metin aynıdır: "İlk başta bir noktadan büyük olmayan şey bir virgüle, bir kelimeye, cümleye, paragrafa, bölüme dönüşmüştü; şimdi daha karmaşık gelişimler göstererek diyebiliriz ki bir kitap halini alıyordu –belki de ansiklopedi– hatta koca bir dil" (156). Salim romanların da ulusların da içeriklerini yeterince karşılayamamaları olasılığına, "içermeleri" istenen çokluklar yüzünden bölünmeye eğilimli olmalarına takılır.

Diğer yandan, Salim biçimi tehlikeye sokan bir çokluğun bile, tersi duruma tercih edileceğine inanır. Ailesi Hindistan'ı Pakistan'dan ayıran yeni yasal sınırı, Rushdie'nin kendi ailesinin yapmış olduğu gibi, geçtiğinde, Salim fazla bütünleşmiş, fazla homojen bir ulusun kültürel anlamda kısır hale geldiğini iddia eder: Kendini

"Pakların Ülkesi'nin kuru mutlakları"na (483) direnirken bulur – Urduca "Pakistan" ismi "Pakların Ülkesi" ve yas tutan Hindistan'ın "alternatif gerçeklerin sonsuzluğu" (499) anlamına gelir. Kültürel saflığa karşı bir edebi heterojenlik mevcuttur ve Salim kendini binbir tane hikâye dokuyan Şehrazat'a benzetir: "Gecenin, büyünün, alternatif gerçeklerin sayısı – şairlerin sevdiği, dünyanın bütün alternatif versiyonlarını tehdit sayan politikacıların nefret ettiği sayı" (332). Tıpkı Salim gibi, *Geceyarısı Çocukları*'nın da "murdara karşı belirgin bir eğilimi" (474) vardır ve bu tercihi romanın karma, melez, çoğul ve heterojen olanı övmesinde görebilirsiniz. Fakat bunun da riskleri vardır; en çok benzediği romanlardan biri olan Günter Grass'ın ulusal destanı *Teneke Trampet* gibi, *Geceyarısı Çocukları* da tartışmalı bir zeminde başlar: Grass'ta bu Almanya-Polonya sınırıdır, Rushdie'nin romanında ise Keşmir'dir. Keşmir Hindistan'ın mı, Pakistan'ın mı parçasıdır? Peki Oskar'ın şehri, Danzig mi Gdansk mıdır? Bir anlamda ulusal sınırlar tamamen tesadüfidir; diğer yandan tehlikeli bir biçimde gerçektir.

Kültürün hiçbir sınırı tanımaması bu romanın komik "üretkenliğinin" kaynağıdır. *Don Quijote*, *Tristram Shandy* ve *Teneke Trampet* gibi Avrupa edebiyat eserlerinin Doğu'nun sözlü klasikleriyle (sözgelimi Müslüman kahramanın sevdiği Hindu efsaneleri ve her şeyden önce *Binbir Gece Masalları*'yla) buluştuğu yere çok bilinçli şekilde yerleşen bir romandır. Gerçekten de, *Geceyarısı Çocukları*'nı okumak size kaynaklarından bazılarının *her zaman* iki kültürün arasında olduğunu hatırlatır: *Don Quijote* bilgin bir Arap tarihçi olan Cid Hamete Benengeli'nin elyazmasını temel almış gibi yapar (bilindiği gibi, İspanya'nın çoğu ortaçağda İslam âleminin bir parçasıydı); *Binbir Gece Masalları*'ndaki hikâyeler, on sekizinci yüzyılın başında Fransızca ve İngilizceye çevrilmelerinden bu yana, tıpkı Grimm'in masalları gibi, zihinsel malzememizin bir bileşeni, Batı kültürünün bir parçası olmuştur ("The Arabian Nights" adıyla). En azından kültürde, tek dünya görüşü-

nün "bereketsiz" saflığının olması gerekmez ve romanın en iyi nüktelerinden bazıları, bir kültürün başka bir kültürün zihinlerindeki dönüşümüyle ilgilidir. Hindistan'ın film başkenti, Bolywood sinemasının evi Mumbai'nin ("Bombay") bir sakini olan *rikşov*'cu Raşit, kendine örnek olarak mükemmel bir şekilde adlandırılmış olan "Doğu *western*"i alır (78); burada kahraman kovboylar sığır çobanı değil, onların yasadışı koruyucularıdır – Hindistan'ın Hindu nüfusu için inekler kutsaldır. Kültürler birbirleriyle karşılaştıklarında dönüşürler, onlara ait olan dilleri dönüşür: "Şakiler tecavüz etmişler!" (110) diye bağırır Müslüman Mustafa Kemal, bir Hindu şeytanının adını taşıyan Mafya tarzı bir koruma çetesini tarif ederken, İngiliz devri argosuyla "Bu bir namertler çetesinin ismi Hanfendi; bir kundakçı şakiler güruhu ... beş para etmezler çetesi hanfendi; vicdansız katiller, cibilliyetsiz herifler!" (111, 112) der.

Melez canlılığın düşsel muadili olan kültürel melezleşme, romanın, ulusal saflık fantezilerini, etnik homojenliğe dayalı ya da bunu dayatan ulus anlayışını yalanlamaya karşı duyduğu serbest çoğulcu arzunun, romancıya özgü neticesidir. Sonuçta, Hindistan'ın çocuğu olan Salim Sina "kan" bağı ile yarı İngiliz olabilir. Babası Ahmet Sina'nın Mughal/Babür soyuyla ilgili, yerlilerin haklarını koruyan kurgusunun tersine (giden Britanyalı William Methwold'u etkilemek için icat ettiği sözde aristokrat, sahici "Hintlilik") Salim'in benimsediği nesepler indirgenemez bir biçimde çoğuldur. Tıpkı İngiliz uyruklu/Hindistan doğumlu/Pakistan'da büyümüş/ABD'de yaşayan yazarının birçok etkiye maruz kalması gibi, Salim karakteri de Grass'ın Oskar Matzareth'inden daha fazla "muhtemel babaya" sahiptir: Sadece Ahmet Sina (resmî baba) ve William Methwold (öz babası, bir ihtimal) değil, aynı zamanda Wee Willie Winkie (sokak göstericisi), Hanif Aziz (Bollywood yönetmeni), Schaapsteker (yılan uzmanı) ve Resim Sing (yılan oynatıcısı). Salim'in sıradışı bir şekilde mavi gözleri ve hem Hindu fil tanrı Ganeşa'yı hem de Sterne'ün pis esprilerini hatırlatan dev gibi bir burnu

vardır: Peki, bu özelliklerini Keşmirli büyükbabası Âdem Aziz'den mi almıştır, yoksa son İngiliz adamın soylu Fransız büyükannesinden mi? Üreme sorunları ve doğurganlık metaforları roman boyunca eksik olmaz, ama asla "genetiğin" temel bir gerçek olarak alınmasına izin verilmez. Ne de olsa, olduğuna *inanılan* şey, nesnel olarak var *olandan* daha önemlidir. Bir "toplu hayal gücü başarısızlığı" içinde, Ahmetler'in Salim'in biyolojik oğulları olmadığına dair geç kalmış keşifleri bir fark yaratmaz: "Geçmişimizi göz ardı edemeyeceğimizi öğrendik" (183).

Salim, "Gerçeklik nereden baktığınıza bağlıdır. ... Yanılsamanın *kendisinin* gerçeklik olduğu ortaya çıkıyor" (257) der. Öznel algının "nesnel" bilgiden daha kıymetli olabileceğine dair anlayışın toplumsal, ulusal ve jeopolitik sonucu, iktidar İngilizlerden Hintlerin eline geçtiğinde gelir. İngiliz iktidarının son gününde güneş Methwold Malikanesi'nin üzerinde battığında, sahte Samson William Methwold, kimsenin taktığını bilmediği peruğunu çıkarır. İngiliz sömürgeci "erillik" yanılsaması gizeminden arınmıştır, ama saat Hint bağımsızlığına geriye doğru saydıkça, yeni yanılsamalar (Hindistan olarak tanınıp tecrübe edilecek yeni bir "efsane", "hayal", "kitlesel fantezi" ya da "ortak kurgu") gerekecektir:

> ... daha önceleri hiç varolmamış bir ulus, beş bin yıllık bir geçmişi olduğu halde, satrancı icat etmiş olduğu halde, Mısır Krallığı döneminde Mısır'la ticaret yapmış olduğu halde bizi yine de biraz hayali gelen bir dünyaya fırlatarak bağımsızlığını kazanıyordu; mitolojik bir ülkeye, o görkemli kolektif iradenin gayretleri olmasa –hep birlikte görme kararı aldığımız bir rüya olmasa– asla yaralamayacak bir ülkeye fırlatıyordu bizi; Bengallilerin, Pencaplıların, Madraslıların ve Catların çeşitli derecelerde paylaştığı ve düzenli aralıklarla, ancak kan törenleriyle sağlanabilecek bir kutsanmaya ve yenilenmeye ihtiyaç duyacak kitlesel bir hayaldi bu. Hindistan, yeni mit içinde her şeyin mümkün olduğu kolektif kurgu, sadece diğer iki büyük hayalin, para ve Tanrı'nın boy ölçüşebildiği

bir fabl. (174)

Uluslar, doğal değil imal edilmiştir, keşfedilmemiş ama sürekli yeniden yaratılmıştır. Uluslar romanlar*dır*/yeniliklerdir ve bu yüzden de gerçeklikleri daha az değildir. "Bazen efsaneler gerçeği yaratır" diye açıklar Salim, "ve olgulardan daha yararlı olur" (74).

Bölüm 11
SONUÇ

Bölüm 49: Hiç Bir Şeyin Sonuca Bağlanmadığı Bir Sonuç
Samuel Johnson, *Rasselas* (1759)[1]

Beraberliklerinin bu safhasında sonlarının ne olacağına dair Henry'yle Catherine'in ve onları seven herkesin payına düşen endişe korkarım okuyucularımın kalbine kolay aktarılamaz; okuyucular önlerindeki sayfaların masalsı acelesinde hep beraber kusursuz bir mutluluğa doğru koşturduğumuzu görecektir.
Jane Austen, *Northanger Manastırı* (1817)[2]

E. M. Forster, her şeyin memnun edici bir biçimde toparlanıp sona erdirilmesi gerektiği için romanların sonunun her zaman kötü olduğunu iddia etmiştir: "İşte bu yüzden, sonlara doğru romanda çekiç vuruşları ile burgu sesleri dışında bir ses duyulmaz." Eğer romancılar devam edemeyecek kadar sıkılana ya da kafaları karışana dek sebat edebilseler, ortaya çıkan sonuç çok daha tatminkâr olurdu.[3] Fakat ister altı sayfalık bir makale ister altı yüz sayfalık bir roman yazalım, yazan herkes sonun ne kadar önemli olduğunu bilir: Bütün okurlara oraya kadarki her şeyi okuyarak zamanlarını iyi geçirdiklerini hissettirmek için, her şeyi netlik ve açığa kavuşturmamızın beklendiği nokta burasıdır. İşte, romancılar sonlara ne kadar çok önem verdiğimizi

1 Samuel Johnson, *Habeşistan Prensi Rasellas'ın Hikayesi* [çev. B. Yıldırım, Ankara: Ayraç, 2002], 130.
2 Jane Austen, *Northanger Manastırı* [çev. H. Koç, İstanbul: İş Kültür, 2012], 250.
3 E. M. Forster, *Roman Sanatı*, 139.

bildiklerinden, çoğu, kapanış bölümleri hakkındaki yüksek beklentilerimizle alay eder. Johnson'ın *Rasselas* adlı eserinin son bölümü "Hiçbir Şeyin Sonuca Bağlanmadığı Bir Sonuç" diye biter, ama Austen, *Northanger Manastırı*'ndaki şüphe uyandıran uzatmalara (Henry ve Catherine aşkı, ailelerinin karşı çıkışına direnebilecek midir?), okurun elinde kitap, sonun tam anlamıyla "sayfaların masalsı acelesinde" geldiğini hissedeceğine dair alaycı bir onayla son verir. Kitabımın son bölümü, romanların nasıl bittiğini –ve bitmediğini– anlatmaktadır.

MAHŞERÎ DÜŞÜNME

Birçok eleştirmen, kurmacaların sonunu nasıl hayal ettiğimiz ile insanın zaman içindeki yaşamını nasıl düşündüğümüz arasında yakın bir ilişki olduğuna dair çeşitli fikirler öne sürmüştür. Frank Kermode, Batı'da neredeyse evrensel olduğunu düşündüğü mahşerî düşünme eğilimini incelediği *The Sense of an Ending* adlı çalışmasında, kendiliğinden anlamsız olan zaman akışını sonlar dayatarak *anlamlı* hale getirdiğimize dair etkili bir iddiada bulunur. Konuşma dilinde biz "mahşer" (*apocalypse*) sözcüğünü her türlü büyük çaplı son anlamında kullanırız, ama sözcüğün düz anlamının ortaya çıkarma, vahiy olması sona dair düşüncelerimizle ilgili epey fikir verir; gerçekten de çok ünlü bazı romanların sonu açıkça bu anlamı akla getirir. Örneğin D. H. Lawrence'ın *Gökkuşağı* (1915) adlı romanı, kadın kahraman Ursula Brangwen'in bir gökkuşağı görmesiyle sona erer: "Dünyanın yeni mimarisini görüyordu, evlerden, fabrikalardan oluşan eski pislik yığını süpürülüp atılarak, yerine gökyüzünde oluşan bir kemere layık, gerçeğin canlı dokusundan yapılma bir dünya geçecekti."[4] Bu mahşerî bir rüyettir, hem konuşma dilindeki anlamıyla yok etme (her şey "süpürülüp

4 D. H. Lawrence, *Gökkuşağı*, 474.

atılmıştır") hem de düz anlamıyla bir vahiy (büyük H ile başlayan bir "Hakikat"in vahiysel olarak görülmesidir). O halde, sonuçlandırmak açığa çıkarmaktır.

Bütün romanlar *Gökkuşağı* kadar alenen "mahşerî" biçimde sonuçlanmasa da, biz onları yine de mahşerî olarak *okuruz*. Yani, bize okuduklarımızın manasını ifşa edecek bir sonu dört gözle bekleriz ve bu nedenle bir romanı *bitirene* dek "okumuş" hissetmeyiz. Kermode'a göre, mahşerî olana bağlılığımızın sonuçları edebi olanın ötesine geçer, anlatının kendisinin mutlak merkeziliğine hitap eder: "Son"un anlam üreten gücü bizim dünyaya bakış şeklimizle o kadar iç içe geçmiştir ki, en sıradan biçimde tekrarlayan hadiseleri bile başlangıcı, ortası ve sonu olan hikâyeler olarak düzenleriz. Bu nedenle, örneğin bir saatin sesini, başlangıcı ("tik"), ortası (sessiz ara) ve sonu ("tak") olan bir hikâye yaratmak için, "tik tik" ya da "tak tak" olarak değil de "tik tak" olarak duyar hale geliriz: "Saatin *tik-tak* sesini, olay örgüsü dediğimiz, zamana biçim kazandırarak insanileştiren düzenlemenin modeli olarak alıyorum; *tik* ile *tak* arasındaki boşluk, insanileştirmeye ihtiyaç duyduğumuz, tamamen birbirini izleyen düzensiz zaman türünü temsil eder."[5] Zamana sonlar, kendisinden önce gelen her şeyi geçmişe dönük olarak anlama dönüştüren bitişler yükleyerek mana kazandırırız.

Kermode sonlara duyduğumuz ihtiyaca değerlendirmeci değil betimleyici bir yaklaşım sunarken, Michael André Bernstein açığa çıkarıcı son kurmacasının (hem roman hem sahte anlamında kurmaca) insan yaşamını bütün şekilsizliği, olumsallığı ve sıradanlığı içinde değersizleştirdiğini, çünkü sonradan mukadder, kaçınılmaz bir netice olacak olan her şeye bir işaret gözüyle baktığını iddia eder. Kısacası, "mahşerî" düşünüyor *olmamız*, bunun zorunlu olduğunu ya da olması gerektiğini göstermez.

5 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2000, 45.

Bernstein'ın tarihten emsal davası Yahudi soykırımıdır ve hedefinde de Yahudilerin tarihini soykırımdan geriye doğru okuyan ve böylece, yitirilen hayatların yitirilmesinin *kaçınılmaz* olduğunu ima ederek istemeden de olsa olayı basitleştirerek soykırımı sanki Avrupalı Yahudilerin bütün bir tarihinin sonucuymuş gibi gösteren tarihsel ve kurmaca temsiller vardır. Kendi inşa ettiğimiz "son"dan geriye doğru okumak, şimdinin sonu (son diye sunduğumuz şeyi) önceden haber vermenin ötesinde bir öneminin kalmaması anlamına gelir: Bu, "bütün seçimlerin çoktan yapıldığı, insanın özgür iradesinin sadece, kabul etmeyi seçmek ya da kasten –ama boş yere– kaçınılmaz olana başkaldırmak arasında çelişkili bir biçimde var olduğu kapalı bir evreni ifade eder."[6]

Bernstein'ın meramı şudur: Olan olmuştur ama *illa* öyle olması *gerekmiyordu*. Bunun roman biçimi açısından ne anlama geldiği, karmaşık olay örgüsüne sahip başlıca romanlarımız, son sayfalarında her şeyi sonlandıran romanlar, "olayların gelişimini, hiç çaba sarf etmeden bütünün daha geniş yapısı içinde sarıp sarmalayan kaçınılmazlık abideleri gibi" olduğundan, bizi "sıkı bir olay örgüsüne sahip, fazla pürüzsüz bir biçimde tutarlı öyküden" özgürleştiren, şans ve aykırılığı tercih eden oyunbaz deneysel metinleri memnuniyetle karşıladığımız yorumunda bulunmasıyla açığa çıkar.[7] Bernstein'ın örnek gösterdiği roman Robert Musil'in *Niteliksiz Adam* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-43) adlı eseridir: Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde geçen roman savaşı yazmayı, savaşı, ondan önce gelen her şeyi (özetliyormuş gibi görünerek) çarpıtacak bir son olarak kullanmayı reddeder. Roman Musil'in ölümüyle yarım kalmıştır.

6 Michael André Bernstein, *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*, Berkeley: University of California Press, 1994, 2.

7 Bernstein, *Foregone Conclusions*, 4, 9.

UCU AÇIK SONLAR

Bir romanın sonu geleneksel olarak okurların arzularının tatmin edildiği yerdir, arzuları gerçekleştirici işlevi bazen, Henry James'in "sonunda ödüllerin, paraların, kocaların, karıların, bebeklerin, milyonların, eklenmiş paragrafların ve keyifli yorumların dağıtımı" diye özetlediği şu mutlu sonlardaki kadar belirgindir.[8] James'in burada Victoria dönemine ait roman sonlarından bahsettiği, sonu okur için tatmin kaynağı olmaktan çıkarıp bir soruna dönüştürme eğiliminde olan modern kurmaca eserlerin bütün okurları açısından açıktır. John Fowles'un önceden saptanmış bir sona doğru doğrusal ilerleme yerine, çatallaşan akışların olduğu *Fransız Teğmenin Kadını* adlı eserinde okuruna –iki defa– sunduğu son seçeneklerini düşünün. Varis Ernestina'yla nişanlı olan Charles, Fransız bir denizcinin kimsesiz metresi olan Sarah'nın cazibesine dayanamaz. İlk son "seçeneği" Charles Londra'ya yaptığı bir seyahatten Ernestina'ya geri dönerken, Sarah'nın yaşadığı kasabadan geçmek zorunda olduğunda görünür. Eve doğru yolculuğuna mı devam edecektir, yoksa Sarah'yı mı görecektir? İkisini de yapar: Fowles önce Victoria dönemine uygun sonu yazar, Charles Ernestina'ya döner ve ardından roman kime ne olduğuyla "sonuçlanır". Ama elbette biz romanda daha okunması gereken birçok şey olduğunu biliriz ("sayfaların masalsı acelesinde" olmamalı) ve bir başka son gelir; bu sonda ise Charles kalır ve Sarah ile coşkulu bir şekilde sevişir. Fakat bu da son değildir. Charles Ernestina'ya döner, nişanı bozar ve ardından Sarah'nın peşine düşer. Şimdi de başka bir seçeneğimiz vardır: Alışılagelmiş mutlu ilk sonda nihayet bir araya gelirler, Charles babası olduğunu bilmediği çocukla tanışır; diğer muğlak sonda ise Sarah onu def eder çünkü artık ona ihtiyacı yoktur. Kitabın doğru sonu hangisidir? Bir

8 Henry James, "The Art of Fiction", *The Future of the Novel: Essays an the Art of Fiction*, haz. Leon Edel, New York: Vintage, 1956, 8.

taraftan, doğru bir son *yoktur*; diğer taraftan, son okuduğumuz hangisiyse, "gerçek" son diye düşünmeye meyilli olduğumuz odur. "Bir uçtan diğer uca" okuduğumuz için içsel olarak doğrusal bir biçim olan romanın maddiliği zorunlu olarak seçenek yanılsamasından ödün verir.

"Çoklu" sonları olan daha yakın zamandan bir roman örneği vermek gerekirse, Ian McEwan'ın *Kefaret* (*Atonement*, 2001) adlı eserinin hileli sonunu düşünün. Okur son sayfalarda, okumakta olduğu kitabın düşündüğünden tamamen farklı bir roman olduğunu keşfeder: Kefareti ödenmiş bir suçun üçüncü tekil şahıs tarafından anlatısı gibi görünen şey, aslında kurbanları (görünürde üçüncü şahıslı anlatının tarif ettiği gibi) hayatta kalmadığı için asla kefareti ödenemeyecek bir suçun birinci şahıslı anlatısıdır. "Yazar" Briony olan biteni yeniden yazma kararını savunurken, "Nasıl bir son olurdu, bu?" diye sorar: "Böyle bir öykü okura nasıl bir duygu, umut ya da doyum sağlardı?"

> ... belli türdeki bir okurun çıkıp şu soruyu mutlaka soracağını biliyorum: Peki ama *gerçekte* ne oldu? Yanıt basit: Aşıklar kurtuldu, mutlu oldu. Son taslağın tek bir kopyası, daktiloya çekilmiş yalnızca bir nüshası olduğu sürece, aklına estiği gibi davranan, fevri ablamla onun doktor prensi aşklarını sonsuza kadar yaşayacaklar.[9]

Fowles'un romanında olduğu gibi ve Briony'nin tarihi yeniden yazmasının gücüne dair iddialarının aksine, o kadar kurtarıcı ve teselli edici olmayan ikinci son daha mutlu olan birinci sonu ezer. Görünen o ki, mutlu sonlar güvenilmezdir; bize teselli edici yalanlar söylerler.

Çoklu sonlar tamamıyla postmodernist bir yöntem gibi görünebilir ve ben, ödüllerin ve cezaların dağıtıldığı, bütün karakterlerle ilgili izahat verilen belli bir son türünü özetlemek için "Victoria dönemine uygun" ifadesini

9 Ian McEwan, *Kefaret* [çev. P. Özgören, İstanbul: Can, 2005], 365.

kullandığımda, son sorununun esasen tarihsel bir sorun gibi düşünülmesini amaçladım denebilir: On dokuzuncu yüzyıl romanları bir türlü, modern romanlar başka türlü biter. Gerçekte, hiç kati olmayan sonlar, bekleyebileceğimizden çok daha erken gelir. Her zaman sağlam bir tarihsel karşı örnek sunan Sterne'ün *Duygu Yolculuğu* (*A Sentimental Journey*, 1768) sanki bir konuşmanın ortasındaymış gibi ("-Fransa'da dedim, bu işlerin daha bir kolayını biliyorlar-") başlar ve yarım kalmış bir cümleyle biter: "Böylece kolumu yataktan dışarıya doğru uzattığımda elimle tuttuğum şey, hizmetçi kızın-"[10] Hizmetçi kızın eli mi? Değilse ne? Ayrıca hizmetçi kız ne yaptı? Hiç bilemeyeceğiz, çünkü kitap başladığı gibi, ortasında bitmiştir.

Fakat Sterne'ün kendine has eksantrikliği dikkate alındığında, *Victoria döneminden* birtakım önemli romancıların bile, kendilerinden beklendiği gibi eserlerini tereddütsüz bir iyimserlik ve kesin olarak kurtarıcı şekillerde bitirme baskısına direnmiş olmaları daha da manidardır. Belki de en iyi bilinen örnek, Dickens'ın *Büyük Umutlar* için yazdığı, Pip ve Estella'nın sonunda buluşup yeniden devam ettiği, bastırılmış ilk sondur; ikincisi, yani "nihai" versiyonda, Pip ve Estella uslanmış olarak, yeniden bir araya gelirler ve Pip, bilindiği gibi, Estella'dan tekrar ayrılacağına dair kötü bir hisse kapılmaz: Sonuncuyla kıyaslandığında mutlu bir sondur, fakat önceki taslağı bilerek okuduğunuzda, alacakaranlıkta Bayan Havisham'ın yanmış Satis Konağı'nda duran Pip ve Estella'da yeni bir melankoli sezilir.

Daha da etkileyici olan ise, Charlotte Brontë'nin son romanı *Villette*'in (1853) muğlak sonudur. Paul Emmanuel tarafından onun için açılmış Belçika okulunda çalışan anlatıcı Lucy Snowe, Paul'ü Karayipler'den getiren gemiyi beklemektedir. Oysa denizde feci bir fırtına çıkmış, önüne

10 Laurence Sterne, *Duygu Yolculuğu* [çev. N. Yeğinobalı, İstanbul: Ayrıntı, 1999], 14, 51.

çıkan her gemiyi alabora etmiştir:

> Burada duralım; derhal duralım. Yeteri kadar konuştuk. Hiçbir sessiz, nazik kalbi rahatsız etmeyelim; güneşli hayallere, ümit bırakalım. Büyük bir dehşetten yeniden doğan neşenin keyfini, tehlikeden kurtulmanın delice sevincini, korkudan kurtulmanın harika hissini, geri dönüşün gerçekleşmesini hayal etmeyi onlara bırak. Bırak bir araya gelişi ve takip eden mutlu bir yaşamı onlar tasvir etsinler.
>
> Madam Beck, hayatının her gününde refah içinde yaşadı; Père Silas da öyle; Madam Walravens, ölmeden önce doksanıncı yaşını tamamladı. Elveda.[11]

Lucy ve Paul yeniden kavuştu mu kavuşmadı mı? O muhteşem son paragrafta Paul'ü Batı Hint Adaları'na sürükleyen komplocuların hiç "hak etmedikleri" refah dolu uzun bir yaşam sürdürdüklerinden başka bir şey öğrenmeyiz, böylece kurmacanın nihai adalet alışkanlığı tersine dönmüş olur. Paul'ün denizde boğulduğundan kuşkulanırız ve Lucy sadece çok masumların bunu bekleyebileceğini ima ettiğinde, daha mutlu bir olasılık inanılmaz hale gelir ("Hiçbir sessiz, nazik kalbi rahatsız etmeyelim; güneşli hayallere, ümit bırakalım" diye kendini uyarır). Reddedilen mutlu sonun arkasında yatan saik olan hüsnükuruntu konusundaki postmodern ısrarın çarpıcı bir habercisi diyebileceğimiz Lucy'nin "elveda"sı romanın sonucunu verir; romana vermeyi reddettiği şey, geleneksel **kapanış** biçimidir.

KAPANIŞ VE KAPANIŞ KARŞITLIĞI

Tabii ki romanlar bir yerde durmaları anlamında daima *sona erer*, okunacak sayfanın kalmadığı bir noktaya daima gelinir. Fakat eğer "sonlar"ın bir anlamı "sonuçlar"

11 Charlotte Brontë, *Geçmişin Gölgesinde Vilette* [çev. N. Aksungur, İstanbul: Kırmızı Kedi, 2011], 560.

ise bir diğeri de "amaçlar"dır ki, bu da bir sonun aynı zamanda bir yerine getirme biçimi olduğu anlamına gelir. "Kapanış"la kastettiğimiz budur: Basit bir sondan daha fazla bir şey, çatışmaların çözüldüğü ve soruların cevaplandığı zaman gelen tatmindir. Hikâyenin geri kalanına anlam kazandıracak bir sona ulaşmak isteriz ve bu sona beklenmedik (ama rasgele olmayan) bir yoldan varmak isteriz. Barbara Herrnstein Smith şiirlerin nasıl sonlandığı üzerine yazdığı kitabında şöyle der: "Kapanış ... bitiş bölümü daha fazla gelişmenin olmadığını duyurup gerekçelendirdiğinde meydana gelir. Bütün sanat eserlerinde değer verdiğimiz sona erme, tamamlanma ve kendine hâkimiyet duygusunu pekiştirir; önceki öğelerin kapsamlı bir biçimde görülebileceği ve bu öğeler arasındaki ilişkilerin anlamlı bir tasarımın parçası olarak kavranabileceği bir nokta sağlayarak, okurun şiir deneyimine nihai bir birlik ve ahenk katar."[12]

Birçok metin bir sanat eserindeki "bütünlük" duygusunu yaşamanızı sağlasa da (*Villette*'in sonu şok edici olsa da, geriye dönük olarak romanın geri kalanına ve bilerek esirgeyen Lucy Snowe'a tamamen sadıktır) diğerleri kendi halinde kalmayı reddederler ve biterken kendi sanatsal bütünlüklerini ("bütün sanat eserlerinde değer verdiğimiz sona erme, tamamlanma ve kendine hâkimiyet duygusunu") hissettirmek, metnin dünyasını okurun dünyasına açmak kadar önemli olmaz. Örneğin Conrad'ın terörizmle ilgili romanı *Gizli Ajan*'ın (1907) sonuna geldiğimizde, iç olay örgüsü bütün soruları yanıtlar: Verloc Stevie'yi, Winnie de Verloc'u ve ardından kendini öldürdüğüne göre bütün ana karakterler artık ölüdür. Bundan daha nihai ne olabilir? Oysa romanın son cümleleri bir yan karakter gibi görünen, Londra sokaklarında cebinde bir bombayla gezinen Profesör namlı teröriste adanmıştır. Son şöyledir:

12 Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago: University of Chicago Press, 1968, 36.

"Kimse ona bakmıyordu. Kimsede bir kuşku yaratmaksızın ve bir veba mikrobu gibi öldürücü haliyle geçip gitti insanlarla dolu caddeden."[13] Benzer bir şey, Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit* (*A Passage to India*, 1924) romanının son sayfasına geldiğinizde de olur: Olay örgüsü krizi çözülmüş ve bütün ana karakterlerle ilgili izahat verilmiştir (ölüm, evlilik – her zamanki şeyler). Kapanış sayfalarında, yabancılaşmış Hint doktor Aziz ile sıcakkanlı İngiliz Fielding arasındaki bir buluşma, uzlaşma olasılığını gündeme getirir, ama bunu romanın dışındaki ileri bir tarihe iter ("Hayır, daha değil... Hayır ... orada değil").[14] Forster'ın, Aziz'le Fielding, sömürgeleştirilmiş Hindistan'la sömürgeleştiren Britanya arasında bir uzlaşma sunması, Conrad'ın *Gizli Ajan*'ı sanki terörizm geride kalmış bir şeymiş, sanki romanın ana karakterleriyle birlikte ölmüş gibi bitirmesi kadar gerçeği çarpıtıcı olacaktır.

Eleştirmen Russell Reising özellikle Amerikan edebiyatını tartışıyor olsa da, sanırım "hiçbir romanın, hiçbir toplumsal metnin kendi hayal ürünü eserinde, onu doğuran toplumsal ve kültürel dünyayı nitelendirici bunalımları, gerilimleri ve sıkıntıları çözememe ihtimali bulunduğunu, bunu yapmış görünenlerin de siyaset, ahlak ve retorik yönünden aldatıcı" olduğunu öne sürerken aklında olan son tarzı budur.[15] Keza Rachel Blau DuPlessis modern kadın yazarları, aynı başlıkla "sonun ötesinde yazan" diye tanımlarken, kadınlar için kültürel yazının belli bir sonla, geleneksel olarak on dokuzuncu yüzyıl romanını sonuçlandıran evlilikle yapılandırıldığını ileri sürer; bütün modern kadın yazarların ötesine geçtiği son *budur* (ve tabii ki, *Jane Eyre* ile arasındaki farkı düşünürseniz, *Villette*'in

13 Joseph Conrad, *Gizli Ajan* [çev. S. Sertabiboğlu, Ankara: İmge, 2006], 331.

14 E. M. Forster, *Hindistan'a Bir Geçit* [çev. F. Ofluoğlu, İstanbul: Adam, 1984], 334.

15 Russell Reising, *Loose Ends: Closure and Crisis in the American Social Text*, Durham: Duke University Press, 1996, 2-3.

de ötesine geçtiği son budur). Bu yüzden, eleştirmenler *kapanış karşıtlığına* ilgi duyarlar, çünkü kapanışı, bir romanın bütün köklü enerjilerini –değindiği bütün toplumsal ve kültürel sorunları, uyandırdığı bütün başa çıkılmaz tutkular ve hırsları– sonuçta bir kutuya kapatıp siyasi olarak zararsız hale getiren bir sınırlama biçimi olarak düşünürler. D. A. Miller, görünüşte "geleneksel" olan on dokuzuncu yüzyıl romanında kapanış üzerine yazdığı harikulade kitabında, "Kapanış özünde bir 'inandırma' eylemidir" der: "Kapanışın mümkün olduğuna dair bir varsayımdır."[16]

SÜREĞENLİK

Dostoyevski *Suç ve Ceza*'nın (1865-6) son paragraflarında sonların asla gerçekten son olmadığı iddiasında bulunur. İflah olmaz katil Raskolnikov kürek mahkûmu olarak Sibirya'ya sürgün edilmiştir ve "suç" ve arkasından gelen "ceza" dizisi üçüncü bir terime ve yeni bir hikâyeye açılır: "Kurtarma."

> Fakat burada yeni bir hikâye başlıyordu. Bir insanın yavaş yavaş yenileşmesinin, ağır ağır yeniden dünyaya gelişinin, şu âna değin hiç bilmediği yeni yaşama kavuşmasının, bir dünyadan bambaşka bir dünyaya geçişinin, bu ana değin hiç tanımadığı yepyeni bir gerçekle tanışmasının öyküsü olacaktır bu... Bu da yeni bir yapıtın konusu olabilir. Bizim şimdiki hikâyemiz ise burada bitiyor.[17]

Dostoyevski, suç ve ceza anlatısının sınırlarının ötesinde anlatılacak başka hikâyeler olduğunu öne sürer: Bu romanın ötesinde daha yazılacak romanlar vardır. Bir hikâye bittiğinde, bir diğeri başlar.

16 D. A. Miller, *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton: Princeton University Press, 1981, 267.

17 Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza* [çev. A. Ekeş, İstanbul: Cem, 1980], 365.

Buna göre, romanlar bir anlamda daha potansiyel açıdan sonsuzdur: Diğer romancılara kendi eserleri için harekete geçirici ya da başlangıç noktası olan fırsatlar sunarlar. Bu kitapta ele alınan klasik romanların birçoğu bu işlevi görmüştür. İçlerinde, belki de, en başta gelen *Don Quijote*'dir, onun kutsal delilik anlatısı Dostoyevski'nin *Budala* (1869) adlı eserine bir tür özalit kopya olmuştur; ayrıca Tobias Smollett (*The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves* 1760-1), Charlotte Lennox (*The Female Quixote* 1752), Richard Graves (*The Spiritual Quixote* 1773), Jorge Luis Borges ("Don Quixote Yazarı Pierre Menard",[18] 1939), Graham Greene (*Monsignor Quixote* 1982) ve Kathy Acker (*Don Quixote: Which Was a Dream* 1986) kadar apayrı yazarlar tarafından yeniden yazılan bir romandır. Bu liste, kadınlara özgü adabı muaşeret ve flört romanından (Lennox) *siberpunk*'a, Metodizm karşıtı hicivden (Graves) siyasi eleştiriye (Greene) ve postmodernist oyuna (Borges) kadar her şeyi kapsar. Roman yazmak bir yorumlama eylemi olabilir ve bütün bu yazarlar Cervantes'i, yazar olarak kendi özel ilgi alanları ve kendi kültürlerinin ihtiyaç ve sorunları ışığında yeniden yorumlamışlardır.

Böylece sonuçsuz sonucuma gelmiş bulunuyorum: Romanlar ve romancılar potansiyel anlamda *sonsuzdur*, çünkü mütemadiyen yeniden keşfedilip yeniden düşünülürler, bazı eleştirmenler ve romancılar tarafından yeniden yazılırlar ve başkaları tarafından da kaleme alınırlar. Şöhretleri artar, azalır ve genelde yeniden artar. Hem yeterli hem de doğru –ya da sevdiğim bir şairden bir kalıbı ödünç almak gerekirse, yetersiz olmayan ve yanlış olmayan[19]– bir son arayışıyla yazdıklarıma şöyle bir göz gezdirirken fark ettim ki, ne kadar çok roman okuru varsa o kadar çok "roman nedir" kitabı yazmak mümkündür. Bu eseri yazarken

18 Jorge Luis Borges, "Don Quixote Yazarı Pierre Menard", *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler*, İstanbul: İletişim, 2012.

19 Philip Larkin'in şiiri "Talking in Bed"den —*çev. notu.*

Sir Walter Scott'ın roman tarihi için ne kadar önemli olduğunu düşündüğümü gördüğüm için, son örneğim olarak onu kullanırsam kitaba da sadık kalmış olacağım. Scott'ın romanları bütün çağdaşlarının toplamından daha fazla satıldı; Waverley Romanları seti on dokuzuncu yüzyıl boyunca düğün hediyesi olarak veriliyordu (her evde bir tane olmalı!); Scott, Victoria dönemi romancılarının geçmeye çalıştığı roman deviydi.[20] Fakat yine de yirminci yüzyılın başında saygınlığı o kadar azalmıştı ki, Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* (1927) romanında, edebi köhnemişliğin simgesi olarak kullanılabilmişti; aynı yıl yayımlanan roman üzerine bir başka kitapta Forster, Scott'ı sadece olumsuz bir örnek olarak, en ilkel hikâye anlatma biçimini ele alırken kullanmıştı. Scott yirminci yüzyılın sonunda, biçimsel olarak en ilginç, kültürel açıdan en aydınlatıcı ve her şeyden öte, tarihsel olarak en mühim romancılardan biri olarak geri gelecekti. Bu kitapta Scott'ın önemini, önceki kuşaklardan bazılarına gizemli geleceğini, diğerleri için ise doğruluğunu belirtmeye bile gerek olmayacağını kabul ederek ele aldım. Bu kitapta yer verilen romanların ve romancıların çoğu, bu iniş çıkışlara maruz kaldı ve kalacak: Bir eleştirmen kuşağı için kayıp olup bir diğeri tarafından yeniden bulunacak, tekrar kaybolacak ve tekrar bulunacaklar. Önemli romanlar yazılmaya, önemli romancılar *yeniden yazılmaya* devam ettiği içindir ki, her "romana giriş" kitabı tamamlanmamış bir eserdir.

20 William St Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge University Press, 2004, 224.

SÖZLÜKÇE

alegorik roman: Gerçek yaşamdan tarihsel bir olayın (örneğin Orwell'in *Hayvan Çiftliği*'nde Rusya Devrimi'ni aktarması) ya da soyut bir izleğin (örneğin Bunyan'ın *Hac Yolunda*'da Hıristiyanlığın manevi gelişimini gerçek bir yolculuk olarak anlatması) kodlanmış **temsili**.

alışkanlığı kırma: 1920'lerdeki Sovyet eleştirmenleri alışkanlığı kırmanın (*ostranenie*) edebi sanatın temel niteliği olduğunu savundular. Sanat, tanıdıklığın ve alışkanlığın hissizleştiren etkileriyle savaşarak, alıştığımız şeyleri alışılmadık biçimlerde görmemizi sağlar. Viktor Şklovskiy, özel mülkiyet gibi insan "normlarını" anlamaktan aciz olan bir atın yabancılaştırıcı perspektifinden anlatılan Tolstoy hikâyesini örnek verir.

âlim-i mutlak anlatı: "Âlim-i mutlak", "her şeyi bilen" demektir, anlatıcının sadece, karakterlerin erişebildiği dış ayrıntı ve bilgileri değil, (söz konusu karakterin bile bilemeyebileceği) duygu ve düşüncelerini de sunabildiği **üçüncü şahıslı anlatı**. Âlim-i mutlak **anlatıcı** açık hükümler belirtmekten sakınabilir (örneğin Flaubert, *Madame Bovary*) ya da anlatılan olaylara sürekli yorum getirebilir (örneğin Fielding *Tom Jones*).

anakronizm: Bir olay, nesne, kavram ya da kişinin var olmuş olamayacağı bir tarihsel ortamda görünmesi. Tarihsel gerçeklikten sapmalar kasten (örneğin komik bir etki yaratmak için) ya da kazara olabilir.

anekdot: Şaşırtıcı ya da güldüren bir olayın kısa bir anlatısı. On sekizinci yüzyıl romanının **epizotlu** niteliği, anekdotların yoğun bir şekilde kullanılmasına yol açmıştır; anekdotlar modern romanda (örneğin Conrad'ın kurmacasında) da kullanılır, ama burada anekdotun kendisi değil nasıl anlatıldığı ön plandadır.

anlatıbilim: Anlatı biçim ve yapısının, genelde düzyazı biçiminde kurmaca ve filme ağırlık veren, sistemli, teorik incelemesi. (İngilizce adı *narratology*'dir, *-ology* son eki "incelemesi" ya da "bilimi" anlamına gelir; bu yüzden **anlatının** bilimidir.)

anlatıcı: Anlatıdaki konuşmacı, anlatının ileticisi. Bazen romandan bir karakterdir, bazen değildir (bkz. **dış anlatıcı ve iç anla-**

tıcı). Bir romanın daima bir anlatıcısı vardır, bazen de birden fazladır. Gerçek yaşamdaki biyografik yazarla ya da **kastedilen yazarla** karıştırılmamalıdır.

anlatılama/anlatı: "Anlatılama" bir hikâyenin yeniden aktarılması ya da temsilidir; "anlatı" ise hikâye ya da onun anlatılışı anlamına gelir. Bir anlatı kurmaca olabileceği gibi (örneğin bir roman ya da roman bölümü) olmayabilir de (örneğin bir gazete haberi).

anti-roman: Genelde yirminci yüzyıl ortalarındaki deneylerle (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet ve Christine Brooke-Rose gibi romancıların uyguladığı deneysel *nouveau roman* ya da "yeni roman" akımı) ilişkilendirilen anti-roman, **olay örgüsü**, **karakter** veya **bakış açısı** ile ilgili bilinen **gerçekçi** uzlaşımları bozar. Öte yandan bu terimin tarihsel bir döneme işaret etmesi gerekmez, çok daha önceki **üstkurmaca** eserler de (örneğin Diderot'nun *Kaderci Jacques ve Efendisi*) böyle tanımlanmıştır.

askıya alma (ya da merak uyandırma): Bir metnin gizemlerinin aydınlanmasını, sorduğu soruların cevaplarını erteleme yoludur; kitabı elimizden bıraktırmayan bilgi ve açığa çıkarma arzularının harekete geçirilmesidir.

bakış açısı: Anlatının hangi açıdan yaklaştığı ya da bizim eylemi "görmemizi" sağlayan konum. Ayrıca bkz. **üçüncü şahıslı** ve **birinci şahıslı anlatı.**

başkarakter: Bir anlatıdaki ana karakteri ya da kişiyi anlatmak için kullanılır, "başkarakter" terimi "kahraman"dan daha basittir, çünkü değer yargısı belirtmez (örneğin Thackeray'in "Kahramansız Bir Roman" adlı manidar bir altbaşlığı olan *Gurur Dünyası* adlı romanındaki ahlakdışı, fırsatçı Becky Sharp).

***bildungsroman*:** "Oluşum romanı" bir **başkarakterin** (her zaman değilse bile genelde erkek) çocukluktan sosyal olgunluğa kadar gelişimini anlatır. Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* adlı eseri genelde ilk ve en etkin örneği olarak düşünülür, daha sonraki örnekleri arasında *David Copperfield* ve *Jane Eyre* vardır. Bkz. ***Künstlerroman*.**

bilim-kurgu: Bilimsel (ya da sözde bilimsel) ve teknolojik kavram-

ları (zamanda yolculuk, yaratıklarla karşılaşma, evrim/yozlaşma) temel alan, genelde çağın ötesine yönelik bir kurmaca türü. Bilim-kurgu teoride Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri*'ne kadar uzansa da (örneğin romanın üçüncü bölümündeki distopya hicvine bakınız), bu türün "icadı" ve yaygınlaştırılması Jules Verne ve H. G. Wells gibi on dokuzuncu yüzyıl sonundaki yazarlara atfedilir.

bilinç akışı: William James (Henry James'in kardeşi) tarafından bilinci akışkan bir nehir gibi –ilişkilendirici, iniş çıkışlı, akli düzene baş kaldıran bir şey olarak– tecrübe ettiğimizi anlatmak için önerilen bir terimdir. **İç monolog** ve –**modernist** romancıların elinde– **serbest dolaylı söylem** biçimleri gibi iç dünyayı sunan çok sayıda farklı anlatı tekniğinin genel etkilerini tarif etmek için kullanılabilir, fakat bu diğer terimlerin tanımları daha işe yarar bir biçimde kesindir.

birinci şahıslı anlatı: Adını dilbilgisindeki birinci tekil şahıs "ben"den alan bu tarz, **anlatının** hikâyenin kurmaca dünyasının içinden bir karakterin bakış açısıyla aktarılmasını tarif eder. Fakat eğer bağımsız bir anlatıcıysa, kendisinden nadiren söz edecektir (örneğin Fielding ve Dickens'ın romanlarında böyledir); bu durumda, roman yine **üçüncü şahıslı anlatı** diye nitelendirilecektir, çünkü anlatıcı hikâyenin içinde hayat bulan bir karakter değildir.

büyü/büyülü gerçekçilik: Postmodernist romanla yakından ilişkili ve aynı döneme ait olan büyülü gerçekçilik kurmacası, diğer açılardan ayrıntılarıyla tasvir edilen gerçekçi bir dünyaya, fantastik, doğaüstü ya da folklorik olay ve olguların katılmasıyla ve bu unsurların dikkati çekmeden, yorum ya da açıklama gerektirmeden meydana gelmesiyle oluşur. Büyülü gerçekçilik, esasen, uluslararası şöhrete sahip olan modern Latin Amerika romanıyla ilişkilendirilir.

casusluk romanı: Yirminci yüzyıl **gerilim romanının** devlet politikaları, istihbarat toplama ve tehlikeli suikastların ifşası üzerine yaygın bir biçimi.

çerçeve anlatı: Bir ya da çok sayıda ayrı hikâye içeren ve anlatılmalarının ardındaki nedenleri açıklayan bir anlatı. En eski ve en meşhur anlatısal "çerçeveleme" örneklerinden biri *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat ve zalim kocasının hikâyesidir;

eğer ona karşı konulamaz derecede sürükleyici hikâyeler anlatmayı sürdürmezse ertesi sabaha kafasını uçuracaktır.

çokdillilik/dışdilsellik: Mihail Bahtin tarafından "çokdillilik" anlamında öne sürülen terimdir. Bahtin bir kişinin dilinin asla tek bir dil olmadığını iddia etmiştir ve "çokdillilik/dışdilsellik" romanın (Bahtin'e göre) tanımlayıcı özelliği olarak dilsel çokluğu ifade eder: Anlatıcının sesi ve bütün karakterlerin sesleri vardır. Bu sesler –genelde aynı dilde ama farklı biçimlerde– birbiriyle çelişebileceğinden, roman, yapısı gereği, kendi yazarının bile, yekpare ya da doktriner otoritesini yıkıcıdır.

dedektif romanı: Bir suçun, genelde bir (ya da birkaç) cinayetin, profesyonel ya da amatör bir dedektif (genelde başıboş bir tip) olan **başkarakter**i tarafından çözülmesine odaklanan bir roman. Bu türün icadı genelde Edgar Allen Poe (*Morgue Sokağı Cinayeti*), Wilkie Collins (*Aytaşı*), ve Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes'un yaratıcısı) gibi on dokuzuncu yüzyıl yazarlarına hamledilir, ama altın çağı olarak hep 1920'ler ve 1930'lar düşünülür.

dış anlatıcı (*heterodiegetic*) ve iç anlatıcı (*homodiegetic*): Anlatıcı hikâyenin dünyasının dışındaysa (örneğin Fielding, Austen ve Eliot'ın romanlarında) dış anlatıcılı; anlatıcı hikâyenin içinden bir karakterse (örneğin *Rüzgârlı Tepe*'deki Lockwood ve Nelly Dean gibi) iç anlatıcıyla sunulmuş demektir. Bu ayrım **üçüncü şahıslı** ve **birinci şahıslı anlatıya** karşılık gelir.

diyalog: İki (ya da bazen daha fazla) **karakter** arasında geçen konuşma.

diyalojik: Romanın "diyalojik", yani çoklu bakış açılarının ve dünya görüşlerinin dile getirilmesine izin veren bir biçim olduğu fikri Bahtin'in romanla ilgili görüşünün temelinde yatar: Hiçbir roman gerçekte "monolojik" (tek bir dünya görüşünü yaymada otorite sahibi) olamasa da, bazıları diğerlerinden daha "diyalojik"tir.

duygusal gerilim/sansasyon romanı: Victoria döneminin ortalarında popüler olmuş bir türdür, **gerilim** romanının ilk örneklerindendir, saygın çevrelerde şoke edici sırların (çift eşlilik, zina, delilik, cinayet gibi) heyecanlı bir hikâyesini sunar.

duygusallık romanı: Erdemli bir kadın ya da erkek kahramanın

dertlerine karşı okurda anlayış uyandıran, ahlaki duyguları ve doğru eylemleri teşvik eden bir on sekizinci yüzyıl biçimi. En önemlisi, "duygusallığın" on sekizinci yüzyıl okurları için aşağılayıcı çağrışımları yoktur; daha ziyade, kendini bir başkasının durumunda hayal edebilmeyle ilgili ahlaki erdeme seslenir.

düz ve dairesel karakter: E. M. Forster tarafından, tek bir niteliği ya da düşünceyi örnekleyen, bir cümlede toparlanabilecek ve romanın akışı içinde değişmeyen karakterlerle ("düz karakterler"), hikâyenin seyri içinde gelişen, psikolojik olarak karmaşık ve genelde hikâyenin **başkarakteri** olan karakterler ("dairesel karakterler") arasındaki farkları anlatmak için yaratılmış terimlerdir. **Gerçekçi** romanda, bu ayrım genelde ana ve yan karakterlere karşılık gelir.

düzyazı: Normal edebi olmayan konuşmaya yakın yazılı dil (hepimiz düzyazıyla konuşuruz), genelde dilbilgisi kurallarına uyar ama şiir sanatının sözdizimi düzeninin geleneksel biçimlerini göstermez (dize kırımı, ölçü, vezin). Çok nadir (örneğin Puşkin, *Yevgeni Onegin*) ve tartışmalı (örneğin Lord Byron, *Don Juan*) istisnalar dışında, romanlar düzyazı biçiminde (mensur) yazılır.

epigraf: Bir romanın ya da bölümün başında, üslubu belirlemek ya da devamındaki içeriği ilan etmek amacıyla, ya başka bir yazardan alıntı yapılarak ya da uydurularak yazılan bir metin parçası.

epik: Destansı bir kahramanın ve efsanevi ve/veya doğaüstü olayların yer aldığı şiir biçimindeki uzun anlatı; romanla daha eski anlatı biçimleri arasındaki farklılıkları belirlemeye çalışan roman teorisyenleri için özellikle ilginçtir. En iyi bilinen örnekleri klasik antikçağdan, örneğin Homeros'un *Odysseia*, Vergilius'un *Aeneis* adlı eserleridir.

epizotlu roman: Büyük ölçüde birbirinden ayrı, potansiyel olarak kendi başına anlamlı olay ya da bölümlerden oluşur; bir yolculuğu anlatan romanlarda sıkça rastlanan bir yapıdır. Bkz. **pikaresk**.

***fabula* ve *sujet*:** *Fabula* (bazen "hikâye" diye çevrilir) olayların, eğer kronolojik olarak düzenlenirse (ya da yeniden düzenlenirse) oluşturacağı sıralamadır; *sujet* (bazen "olay örgüsü" olarak

çevrilir) ise romanı okurken karşılaştığımız olay silsilesidir. Bu ayrım özellikle **geri sıçrama** ve **ileri sıçrama** gibi zamansal bölünme teknikleri kullanılan romanlar için yararlıdır.

gerçeğe benzerlik: Kurmaca olduğunu bildiğimiz bir anlatının inandırıcılığı, akla yatkınlığı ve "yaşama benzerliği".

gerçekçi/gerçekçilik: "Gerçekçi" oluşturulmuş bir eser olarak statüsünü en aza indirgeyen, metnini şeffaf, gerçeğe açılan bir pencere olarak görmemizi isteyen kurmaca türüdür; "gerçekçilik" aynı zamanda, bir romanın günlük yaşamdaki somut ayrıntılara gösterdiği özenle yaratılan yaşama benzerlik ve inandırıcılık havası için kullanılır. Tarihsel açıdan, gerçekçi roman karakter odaklı (başkarakterin gelişimiyle ilgili), maddiyatçı (örneğin paranın ve statünün gücüne karşı duyarlı) ve toplumla ilişkilidir (çeşitli toplumsal grupları, bazen aktivist bir amaçla ele alır).

geri sıçrama ve ileri sıçrama: "Analepsis/gerileme" ve "prolepsis/önceleme" olarak da bilinir. Anlatının doğrusal seyrinin, hikâyede daha önce olan (geri sıçrama) ya da daha sonra olacak (ileri sıçrama) bir şeyin betimlenmesiyle bölünmesidir. Doğrusal zamandan bu şekilde sapmaları doğuran bir "mazeret" olması gerekmez, ama yaygın anlatı saikleri arasında bir **karakterin** düşleri ya da anıları sayılabilir.

gerilim: Merak uyandırma düzeyi çok yüksek, genelde popüler kültürü hedefleyen, bir gizem ya da komployа odaklı romanlardır; okurda (geçici!) belirsizlik ve endişe hazlarını yaratıp sömürerek işler.

gotik roman: On sekizinci yüzyılda yerleşen gotik roman, bir gizem, **askıya alma** ve korku hikâyesini, doğaüstü dehşet öğeleri kullanarak ya da hissettirerek anlatır. Çoğu zaman uzak bir zamanda ve yerde geçen gotik roman, tipik şekliyle, zedelenebilir bir saflık (masum, kurbanlaştırılan bir kadın kahraman) ile insafsız bir kötü (sıklıkla zalim ve hesapçı bir aristokrat erkek) arasındaki mücadeleyi temsil eder.

güvenilmez anlatıcı: İnanılırlığı tartışmalı olan ve **kastedilen yazarın kilerden** farklı algı ve tutumlara sahip bir anlatıcıdır; anlattığı olayların doğru ve güvenilir bir aktarımını yapmak istemez ya da yapamaz.

hiciv: Hedef tahtasına koyduğu şeyi (bu belli yazma biçimle-

ri [bkz. **parodi**] ya da toplumsal kurumlar, ahlaki kusurlar, dünya görüşleri ya da inançlar olabilir), çoğunlukla eğlendirmek için, bazen de üstü kapalı olarak ya da açıkça reformist bir amaçla eleştiren nükteli ya da ironik yazı.

İç içe geçmiş anlatı: genelde romandaki bir karakter tarafından anlatılan iç içe geçmiş anlatı, ana hikâyenin içinde bulunan (ondan ayrı ama sıklıkla ilişkili bir izleği olan) bir hikâyedir.

İç monolog: Düşünceler, hisler ve izlenimlerin, karakterin zihninin bilinçdışı ya da yarı bilinçli akışı olarak yeniden üretildiği ve anlatısal olarak aracısızmış gibi sunulduğu bölümler (tırnak işareti olmadan, üçüncü şahıslı değil birinci şahıslı anlatı).

İdeoloji: Belirli bir toplumsal grubun alışkanlıklarının ve geleneklerinin altında yatan değerlerdir; sanki belirli kültürler tarafından kendilerine özgü olarak inşa edilmiş değil de, olayların doğal düzeniymiş gibi, kendiliğinden doğru ve evrensel olarak uygulanabilir göründükleri için fazlasıyla kanıksanan değerlerdir. Romanın toplumun **temsiliyle** geleneksel ilişkisi, ideolojiyi, örneğin cinsiyet, para, emek, aşk, imparatorluk ve sınıf hakkında farkında olunmayan inançların çok faydalı bir arşivi haline getirir.

Izlek: Bir romanın ele aldığı kültürel, siyasal, toplumsal, ahlaki, manevi, duygusal, psikolojik (vb.) sorular ve sorunlar.

kanon/kanonik: Kanon, son söz ya da sahih olarak kabul edilen eserlerden oluşan bir yazı bütünüdür (örneğin Hıristiyanlığın kutsal kitap olarak gördüğü Kitap-ı Mukaddes kitapları). "Kanonik" romanlar, klasik statüsüne sahip olduğu konusunda uzlaşılmış ve hakkında sıklıkla inceleme yapılan eserlerdir. "Tartışmasız" büyüklük düşüncesi (ki kanonun temelde, hayatta olmayan beyaz erkeklerin eserlerinden oluştuğu gerçeğini görmezden gelir) konusundaki eleştirel rahatsızlığın sonucunda, kanon son yıllarda kadınların, farklı ırktan insanların ve Batılı olmayan yazarların kurmaca eserlerini de içerecek şekilde genişlemiştir.

kapanış: Bitişte, gizemlerin açıklandığı ve soruların yanıtlandığı zaman ulaşılan tamamlanma ve çözülme durumu. Genelde olay örgüsünün bütün önemli karakterlerin kaderini öğrenmemizle tatmin edici bir şekilde nihayete erdiği **gerçekçi**

romana özgü olduğu düşünülür. **Modernist** ve **postmodernist** kurmaca ise, aksine, kapanışa varmak için alışılmış yöntemlere (evlilik, ölüm) direnme eğilimindedir; sıklıkla, daha ucu açık, hatta bitişe kasten muğlak bir yaklaşımı tercih eder.

karakter: Anlatının bir aktörüdür, her zaman değilse bile genelde insandır. Karakterler hayvan (örneğin Anna Sewell'in *Siyah İnci*'si [*Black Beauty*]), nesne (örneğin Charles Johnstone'un *Chrysal*'ı ya da *The Adventures of Guinea*'sı) ya da makine (örneğin Philip K. Dick'in *Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?*'si [*Do Androids Dream of Electric Sheep?*]) olabilir, ama insan olmayan karakterlerin bile genelde fark edilebilir insani özellikleri ve istekleri vardır.

kastedilen yazar ve kastedilen okur: Kastedilen yazar, bir metinden çıkardığımız yazara ait bir duyarlılık düşüncesi ya da imgesidir; gerçek yaşamdaki biyografik yazarla ya da romanın **anlatıcısıyla** karıştırılmaması gerekir. Benzer şekilde, kastedilen okur da genelde romanı okuyan kişi değil, hikâyeden niyet edilen alıcı olduğunu çıkardığımız, bilgisi, değerleri ve merakları kastedilen yazarın varsayımlarınca hissettirilen alıcıdır.

kısa hikâye: Düzyazı biçimindeki kısa bir kurmaca anlatı. "Kısa"dan ne kastedildiği değişebilir: İki **modernist** örneğe baktığımızda Kafka'nın "Kanun Önünde" adlı eseri 600 sözcükken, Joyce'un "Ölüler" eseri 15 binden fazladır. Eğer mensur bir kurmaca anlatı, kendi başına (bir dergi, antoloji ya da öykü derlemesi yerine) kitap olarak basılamayacak kadar kısaysa, **kısa roman** değil kısa hikâyedir.

kısa roman: Tipik bir romana kıyasla nispeten kısalığını yansıtacak şekilde, elli-yüz sayfa uzunluğundaki düzyazı halinde kurmaca anlatısına kısa roman denir. Genelde bir "hikâye" ya da genişletilmiş **anekdot** biçimindedir, bazen **çerçevelenir** (örneğin James'in *Yürek Burgusu*) ama böyle olması şart değildir (örneğin Kafka'nın *Dönüşüm*'ü)

kodeks: Kapaklar arasında sıralanmış ve birleştirilmiş, tuğla şeklinde bir kağıt tomarı, Batı'da kitabın geleneksel (parşömen tomarı) biçiminin elle yazılmış ilk örneğidir.

kronotop: Mihail Bahtin tarafından, mekân ("topos") ve zamanın ("kronos") birbirinden ayrılamayacak şekilde birbirine bağ-

landığı bir anlatı birimini adlandırmak için öne sürülmüş bir terimdir.

kurmaca: Bu terim sadece bir metnin içeriğinin hayal ürünü olduğunu gösterse de, "kurmaca" bir tür adı olarak sadece roman, kısa roman ve kısa hikâye anlamında kullanılır (aynı şekilde tamamıyla uydurma olsa da, şiir ya da drama eserleri için kullanılmaz).

kurmaca olmayan roman: Gerçek yaşamdan olayların roman teknikleriyle (olay örgüsü yaratma, diyalog, karakter çizimi, sahne yaratma vb.) yeniden yapılandırılması.

Künstlerroman*:** "Sanatçı romanı"; genelde yarı otobiyografik olup, bir sanatçının çocukluktan yetişkinliğe gelişimini inceler (örneğin Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*). Ayrıca bkz. ***Bildungsroman.

mektuplu roman: En çok on sekizinci yüzyılda yaygın olan mektuplu roman temelde ya da tamamen karakterler arasındaki yazışmalardan oluşur, yazar ("görünmez" olmadığı yerde) sadece editör gibidir.

metinlerarasılık: Bütün metinlerin, bazı **postmodernist** düşünürler ve yazarlar nezdinde, diğer metinlerin parçası ya da karışımı olarak değerlendirilmesi; metinlerarasılık niyetselci terimlerle (örneğin kasıtlı telmihlerle oluşturulur) ya da, genellikle, yazmanın kaçınılmaz bir koşulu olarak (dil paylaşıldığı için kimseye ait değildir) anlaşılabilir.

mimesis/mimetik: Mimesis gerçekliğin sanatta "kopya edilmesi" ya da "taklit edilmesi" anlamına gelir. Ayrıca bkz. **gerçekçilik/gerçekçi.**

modernizm/modernist: Yirminci yüzyılın başlarındaki devrimci duyarlılıkların ürünü olan yaklaşım, kurmacayı (ve bütün sanatları) **temsilin** kanıksanmış **gerçekçi** alışkanlıklarından özgürleştirmeyi amaçlar. Edebi modernizmin ne zaman başlayıp bittiğine dair bir uzlaşım olmasa da, dönemin etkin bir tarihlendirmesi 1890-1930'dur. Modernist kurmacanın temel özellikleri **bakış açısı, güvenilmez anlatıcı, iç monolog, geri sıçrama ve ileri sıçrama** ile ilgili deneylerdir.

müdahaleci anlatıcı: Sadece hikâyeyi anlatmayıp, olan biten ve sonuçları üzerine düzenli yorum yapan, sıklıkla kurmaca

dünyasını, gerçek, kurmaca olmayan dünyada gözlenebilen olgulara bağlayan bir **âlim-i mutlak üçüncü şahıs anlatıcı.**

natüralizm: On dokuzuncu yüzyılın sonundaki Avrupa (özellikle Fransa) ve yirminci yüzyılın başındaki Amerika'yla ilişkilendirilir. Kurmaca temsilin, çevresel ve kalıtsal nedenleri ve sonuçlarını sözde-bilimsel nesnellikle sunmayı amaçlayan, bilinçli olarak aşırı-gerçekçi halidir. Temel özellikleri, alt sınıfın yaşamı, cinsel, suçla ilgili ve/veya ekonomik düşüşe ilgi ve insan eylemiyle ilgili fevkalade belirlenimci bir görüştür.

***nouveau roman*:** bkz. **anti-roman.**

odaklama: Bkz. **bakış açısı**

olay örgüsü: İngilizce konuşanlar olay örgüsünü genelde hikâye ya da "olup bitenler" diye düşünse de, **anlatıbilime** göre, bir anlatıdaki olayların nasıl *örgütlendiğidir*, yani hikâyede *ne* olduğu değil, bizim olanlarla *nasıl* karşılaştığımızdır. Ayrıca bkz. *fabula* ve *sujet*.

ortam: Romandaki eylemin, yer, zaman ve toplumsal-kültürel bağlam(lar) açısından geçtiği yer.

parodi: Kendini ciddiye alan bir biçimin komik bir taklidi; roman teorisyenleri için özellikle ilginçtir, çünkü bazıları için yanılsamayı kaldıran, foyasını meydana çıkaran saygısızlık bu biçimin ayrılmaz bir parçasıdır (örneğin *Don Quijote*'nin şövalyelik **romansları** parodisi, Fielding'in *Joseph Andrews*'te *Pamela* parodisi, Austen'ın *Northanger Manastırı*'nda **gotik** parodisi vs.)

pikaresk: Adını İspanyolca *pícaro*'dan (serseri, hayta) alan, erken dönemin **epizodik** tarzıyla, ahlaken şüpheli ama sevilebilir bir kahramanın girişim ve maceralarını gerçekçi ve genelde komik bir şekilde anlatan roman.

postmodernizm/postmodernist: Tıpkı **modernist** sıfatında olduğu gibi, bu sıfat da hem bir dönemin (burada, yirminci yüzyılın ikinci yarısı) hem bir kurmaca türünün adıdır: **Üstkurmaca** ve **gerçekçi**-karşıtı, biçimsel olarak deneysel, şüpheci ve göreli, yüksek ve düşük sanat, edebi ve edebi-olmayan araçlar arasındaki sınırları aşan niteliktedir.

roman dizisi: "*Roman fleuve*" (düz anlamıyla, "nehir-roman") diye de bilinen roman dizisi, aynı yazar tarafından, aynı karakter-

lerin, bağlam ya da ortamın kullanıldığı roman dizisidir; her romanın özerk bir olay örgüsü vardır, tek başına okunabilir ve seri de seçmeli olarak ve/veya sıralı olmadan okunabilir.

romans: (I) Manzum ya da mensur yazılmış, bir dizi inanılmaz macera, idealleştirilmiş âşık, heyecanlı arayış ve şaşırtıcı başarıdan oluşan, uzun (bazen çok uzun) kurmaca eserler. Romandan yüzyıllarca önce gelen romans, tıpkı **epik** gibi, romanın muhtemel kökenleriyle ilgilenen eleştirmenler için özellikle önemlidir. (II) Bazen, on sekizinci yüzyılda roman diye adlandırabileceğimiz eserler için kullanılan bu terim, daha sonra bazı on dokuzuncu yüzyıl yazarları tarafından (en dikkat çeken Hawthorne'dur) kendi romanlarının, romanın algılanan "gerçek dünyalılığıyla" sınırlandırılmak yerine, daha uç duygu durumlarıyla, öznel iç manzarayla ve sıradışı ahlaki durumlarla ilgileneceğini belirtmek için yeniden sahiplenilmiştir.

serbest dolaylı söylem/serbest dolaylı üslup: Anlatı üçüncü tekil şahısta ve geçmiş zamanda kalırken, "o dedi" ya da "o düşündü" gibi anlatıdaki karakterin perspektifinden süzüldüğünü açıkça gösteren bir işaret olmamasına karşın, sözlerin ve düşüncelerin bir karaktere ait olduğunu fark ederiz.

sömürgecilik-sonrası (postkolonyal) kurmaca: Daha önce Avrupa devletlerinin sömürgesi olan ülke ve bölgelerden (örneğin Hindistan, Nijerya, Karayipler) gelen yazarların ürettiği ve genelde, o "bölgeye özgü, yerel" dillerde değil (örneğin Hint romanlarının Urduca değil İngilizce olması; Cezayir romanlarının Arapça değil, Fransızca olması), sömürgeci ülkenin dilinde (romancının sahip olduğu tek dil olabilir) yazılan romanlar.

tarihsel roman: Gerçek hayattan tarihsel kişiler ve olaylar kullanan kurmaca bir anlatı. Bazen romanın amacı, olayların neden ve nasıl olduğunu hayalgücünde yansıtmaktır, ama daha çok bireyin, parçası olduğu toplum ya da kültürle ilişkisini irdeler. Tarihsel roman daha önceki bir dönemi yeniden inşa etmekle ilgili olsa da, genel olarak kendi zamanındaki tutumlara ilişkin bir bilgi arşivi olarak daha yararlıdır.

tarihyazımsal üstkurmaca: İlk kez **postmodernist** eleştirmen Linda Hutcheon tarafından kullanılan terim, yirminci yüzyılın sonunda yaygın olan, özbilinçli bir kurmaca-hakkında-kur-

maca biçimidir; tarihyazımsal üstkurmaca sadece tarihte ne olduğuna değil, ne olduğunu nereden bildiğimize de kafa yorar.

temsil: Bir şeyin belirli bir aracı ile yeniden canlandırılması ya da aktarılması (Michalengelo'nun David'i Kutsal Kitap'taki kralı heykelde, Dickens'ın *Kasvetli Ev*'i Chancery Mahkemesi'ni düzyazı biçiminde kurmacada "temsil eder"). "Temsil" vazgeçilmez bir terim olsa da, ihtiyatlı kullanılmalıdır, çünkü temsil edilen şeyin daha önce var olduğunu ima eder ki, (İngilizcede temsil anlamına gelen "re-presentation" teriminin "re" ön ekine atıfla) kurmacada durum her zaman böyle değildir.

tür kurmacası: "tür" bir "tarz"dır, tür kurmacası ise kurmacanın belirli bir alt-kategorisine giren bütün romanları bir başlıkta sınıflandırmanın bir yoludur: **Gotik, gerilim, bilim-kurgu** ve benzeri; her birinin kolayca görülebilir uzlaşımları ve formülleri vardır. Fakat önemli olan, "tür" ve "türe özgü" ifadelerinin aşağılayıcı çağrışımlarının tarihe ve kültüre özel olmasıdır; "özgünlüğü" estetik bir meziyet olarak almak evrensel olarak da böyle alındığı anlamına gelmez. Ayrıca, önemli olan bir başka şey de "edebi" olan ya da tür kurmacası olmayan kurmacanın da belli türlerle özdeşleştirilmiş uzlaşımlara yer vermesidir.

üçüncü şahıslı anlatı: Hikâye betimlenen karakterlerin dışından bir perspektifle anlatılır (dışından derken kastedilen, karakterlerden "o" ya da "onlar" diye bahsedilmesidir). Genelde **âlim-i mutlaktır**, ama bazen de **bakış açısını** örneğin **serbest dolaylı söylem** yoluyla takip ettiğimiz tek bir **karakterin** perspektifiyle sınırlıdır.

üstkurmaca: Kurmacanın yapısı, statüsü ve süreçlerini açık açık ve bilinçli olarak yansıtan kurmaca. Ayrıca bkz. **anti-roman, tarihyazımsal üstkurmaca** ve **postmodernizm/postmodernist**.

ütopya ve distopya: Ütopya ve distopya ortamları gerçekte var olmayan yerlerdir. Bir ütopya idealleştirilmiş, gerçek olamayacak kadar iyi bir yerdir; distopya ise korkunç kötü bir yerdir, kötüsü baskıcı ve/veya yozlaşmış bir siyasi düzenin ürünüdür. Sözcüğün "topos" kısmına rağmen, ütopya ve distopya ortamları farklı yerlerden ziyade farklı zamanlara işaret ederler (örneğin Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanı

fark edilebilir şekilde Londra'da geçer, ama zamanı başlıkta belirtildiği gibi gelecek zamandır).

Victoria dönemi romanı: Kraliçe Victoria'nın egemen olduğu (1837-1901) dönemdeki İngiliz romanı. Bu dönemin romanları, her zaman değilse bile genellikle çok uzundur (önce tefrika halinde ve/veya birden çok ciltte basılmış), karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir ve biçimi bakımından **gerçekçidir**. Hızlı sanayileşme, şehirleşme ve toplumsal-siyasal reform çağının (kadın hakları, oy hakkının genişletilmesi) bir ürünü olan Victoria dönemi romanı, sınıf, evlilik, meslek gibi kültürel sorunlarla olduğu kadar kanun ve yönetişim gibi kamu kurumlarıyla da ilgilidir ve toplumu **temsili** genelde panorama niteliğindedir.

yan metin: Ana metne eşlik eden metin malzemeleri: Örneğin dizin, kapak resmi, dipnotlar, arka kapak yorumları. Metnin bütününe ait bir parça olarak düşünülmez, ama (bazen biz farkında olmadan) okumamıza bilgi katar.

Ek Okuma

Eleştiri ve Teori Antolojileri

Hale. Dorothy J. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory*, 1900-2000. Oxford: Blackwell, 2006.

Hoffman, Michael J., ve Patrick D. Murphy. *Essentials of the Theory of Fiction*, 3. basım. Durham: Duke University Press, 2005.

Moretti, Franco. *The Novel*, 2 cilt. Princeton University Press, 2006.

1. Roman Neden Önemlidir?

Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction.* New York: Oxford University Press, 1987.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* Çev. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Haz. Michael Holquist, çev. Carly Emerson ve Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Ballaster, Ros. *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction From* 1684—1740. Oxford: Clarendon, 1992.

Gallagher, Catherine. *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace,* 1670-1820. Berkeley: University of California Press, 1994.

Lukács Georg. *The Theory of the Novel: A Historico- Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature.* Çev. Anna Bostock. Cambridge, Mass.: M.I.T Press, 1974. [Türkçesi: *Roman Kuramı.* Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.]

McGurl Mark. *The Novel Art. Elevations of American Fiction after Henry James.* Princeton: Princeton University Press, 2001.

Spencer, Jane. *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen.* Oxford: Blackwell, 1986.

Taylor, John Tinnon. *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction From* 1760-1830. New York: King's Crown Press, 1943.

Warner, William B. *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain,* 1684-1750. Berkeley: University of California Press 1998.

2. Romanın Kökenleri

Brown, Homer Obed. *Institutions of the English Novel from Defoe to Scott.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Davis, Lennard J. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel.* New York: Colombia University Press, 1983.

Day, Geoffrey. *From Fiction to the Novel.* Londra: Routledge, 1987.

Doody, Margaret Ann. *The True Story of the Novel.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.

Hunter, J. Paul. *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction.* New York: Norton, 1990.

McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel,* 1600-1740, 2. basım. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

Richetti, John. *The English Novel in History,* 1700-1780. Londra: Routledge, 1999.

Spacks, Patricia Meyer. *Novel Beginnings: Experiments in Eighteenth- Century English Fiction.* New Haven: Yale University Press, 2006.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* Berkeley: University of California press, 1957. [Türkçesi: *Romanın Yükselişi. Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler,* çev. F. B. Aydar. İstanbul: Metis, 2007.]

Williams, Ioan. *The Idea of the Novel in Europe,* 1600-1800. New York: New York University Press, 1979.

3. Romanın Öykülenişi

Abbot, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative,* 2. basım. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Bal, Meike. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative,*

2. basım. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, 2. basım. Chicago: University of Chicago Press, 1983. [Türkçesi: Booth, Wayne C. *Kurmacanın Retoriği*. Çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.]

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978. [Türkçesi: Chatman, Seymour. *Öykü ve Söylem*. Çev. Özgür Yaren. İstanbul: De Ki Yayınevi, 2009.]

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press 1980. [Türkçesi: *Anlatının Söylemi*, çev. F. B. Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.]

Herman David. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Keen, Suzanne. *Narrative Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. Londra: Jonathan Cape, 1921.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*, 2. basım. Londra: Routledge, 2002.

4. Karakter ve Roman

Bayley, John. *The Characters of Love*. Londra: Constable, 1960.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University, 1978. [Türkçesi: *Şeffaf Zihinler. Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. F. B. Aydar. İstanbul. Metis, 2008.]

Docherty, Thomas. *Reading (Absent) Character*. Oxford: Clarendon, 1983.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Londra: Edward Arnold, 1927. [Türkçesi: *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür. İstanbul: Adam, 2001.]

Harvey, W. J. *Character and the Novel*. Londra: Chatto& Windus, 1965.

Lynch, Deidre Shauna. *The Economy of Character: Novels, Market Culture and, the Business of Inner Meaning*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Phelan, James. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago.

University of Chicago Press, 1989.

Price, Martin. *Forms of Life: Character and Moral Imagination in the Novel.* New Haven: Yale University Press, 1983.

Woloch, Alex. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel.* Princeton: Princeton University Press, 2003.

5. Romanda Olay Örgüsünün Kuruluşu

Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Elliot, and Nineteenth Century Fiction.* Londra: Routledge, 1983.

Benjamin, Walter. "The Storyteller", *Illuminations* içinde. Çev. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969. [Türkçesi: *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge, 2004.]

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* New York: Knopf, 1984.

Caserio, Robert L. *Plot, Story and the Novel. From Dickens and Poe to the Modern Period.* Princeton: Princeton University Press, 1979.

Duncan, Ian. *Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens.* Cambridge. Cambridge University Press, 1992.

Sutherland, John. *Victorian Novelists and Publishers.* Londra: Athlone, 1976.

6. Romanda Ortam

Fisher, Philip. *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel.* Oxford: Oxford University Press, 1985.

Lehan, Richard. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History.* Berkeley: University of California Press, 1998.

Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature.* Syracuse: Syracuse University Press, 1984.

Moretti, Franco. *Atlas of European Novel,* 1800-1900. Londra: Verso, 1998.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism.* New York: Knopf, 1993. [Türkçesi: *Kültür ve Emperyalizm*, çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Hil, 2004.]

Williams, Raymond. *The Country and the City.* Oxford: Oxford University Press, 1973.

7. Zaman ve Tarih

Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971.

Heise, Ursula. *Chronoschism: Time, Narrative, and Postmodernism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space,* 1880-1918. Cambridge: Harvard University Press, 1983. [Türkçesi: *Zaman ve Uzam Kültürü*, çev. Ali Selman. İstanbul: İletişim, 2013.]

La Capra, Dominick. *History, Politics, and the Novel.* Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Lukács, György. *The Historical Novel in Europe,* 1650-1950. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative,* 3 cilt. Çev. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984-8. [Türkçesi: *Zaman ve Anlatı,* 4 cilt, çev. İstanbul: YKY. 1. cilt: 2007, 2. cilt: 2009. 3. cilt: 2012, 4. cilt: 2013.]

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

8. Tür ve Alttür

Bloom, Clive. *Bestsellers: Popular Fiction since* 1900. Basingstoke: Palgrave Macmilan, 2002.

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes.* Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism.* Princeton: Princeton University Press, 1957.

Gelder, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field.* Londra: Routledge, 2004.

Hepburn, Allan. *Intrigue: Espionage and Culture.* New Haven: Yale University Press, 2005.

Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

9. Roman ve Anti-Roman

Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980.

A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Londra: Routledge, 1988.

The Politics of Postmodernism. Londra: Routledge, 1989.

Josipovici, Gabriel. *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*, 3. basım. Basingstoke: Macmillan, 1994.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londra: Routledge, 1987.

Robbe-Grillet, Alain. *For a New Novel: Essays on Fiction*. Çev. Richard Howard. New York: Grove, 1965. Robbe-Grillet, Alain. [Türkçesi: *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci. İstanbul: Ara, 1989.]

Scholes, Robert. *The Fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londra: Methuen, 1984.

Zamora, Lois Parker, ve Wendy B. Faris, editörler. *Magical Realism: History, Theory, Community*. Durham: Duke University Press.

10. Roman, Ulus, Cemaat

Bhabha, Homi, Haz. *Nation and Narration*. Londra: Routledge, 1990.

Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*, 2. basım. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Craig, Cairns. *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Crawford, Robert. *Devolving English Literature*, 2. basım. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Eagleton, Terry. *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. [Türkçesi: Eagleton, Terry. *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın*, çev. Süer Kaya. İstanbul: Kabalcı, 1996.]

Innes, C. L. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Parrinder, Patrick. *Nation and Novel: The English Novel From its Origins to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

11. Sonuç

Bernstein, Michael André. *Foregone Conclusions: Against Apocàlyptic History*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Duplessis, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth- Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

Miller, D. A. *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Reising, Russell. *Loose Ends: Closure and Crisis in the American Social Text*. Durham: Duke University Press, 1996.

Torgovnick, Marianna. *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Dizin

Achebe, Chinua
Parçalanma (*Things Fall Apart*) 269, 270, 271, 272
alegorik roman 303
Abish, Walter 253
Apuleius 46, 55, 98, 99
Amis, Martin
Time's Arrow 213
Anand, Mulk Raj
Untouchable 213
Anderson, Benedict 274, 275
Armstrong, Nancy 20
Atwood, Margaret
Damızlık Kızın Öykūsū 187
Auerbach, Erich 30, 31
Austen, Jane
Akıl ve Tutku (*Sense and Sensibility*),
Emma,
Gurur ve Önyargı (*Pride and Prejudice*),
Mansfield Park,
Northanger Manastın (*Northanger Abbey*); 17, 18, 19, 29, 30, 51, 52, 53, 57, 58, 72, 73, 74, 77, 81, 87, 91, 110, 112, 113, 114, 117, 124, 129, 165, 167, 168, 169, 170, 226, 227, 228, 229, 289, 290, 306, 312
Auster, Paul
New York Üçlemesi (*New York Trilogy*) 205

Bahtin, Mihail 31, 32, 33, 43, 50, 164, 202, 278, 279, 306, 310
Bal, Mieke 183
Balzac, Honoré de
Goriot Baba 182
Barnes, Julian
10½ Bölümde Dünya Tarihi (*A History of the World in 10½ Chapters*) 258, 259
Barthes, Roland 246, 249, 250, 253, 254
Barth, John 252
Baudrillard, Jean 258
Bayley, John 125
Beattie, James 197
Beckett, Samuel
Eşlik (*Company*) 186
Beer, Gillian 149
Behn, Aphra
Love-Letters Between a Nobleman and His Sister 19, 21, 51, 94
Belıy, Andrey
Petersburg 208
Benjamin, Walter 154, 155
Bergonzi, Bernard 242, 243
Bernstein, Michael André 291, 292
Baldwin, William 61
Bhabha, Homi 274
Bildungsroman 59, 311
Binbir Gece Masalları 140, 256, 285, 305
Booth, Wayne 92
Borges, Jorge Luis
"Gizli Mucize" 214, 244, 300
Bowen, Elizabeth

The Heat of the Day The Last September, 174, 241
Brennan, Timothy 275, 278
Ali, Monica 185, 232
Brontë, Charlotte
Jane Eyre,
Shirley,
Villette, 96, 97, 98, 172, 179, 180, 255, 295
Brontë, Emily 57, 97, 127
Brooks, Peter 153, 154
Brown, Charles Brockden 268, 273
Brown, Homer Obed 62
Buchan, John
Otuz Dokuz Basamak (*Thirty-Nine Steps*) 225
Bunyan, John
Hac Yolunda (*The Pilgrim's Progress*) 22, 23, 303
Burney, Fanny
Evelina 17

Calvino, Italo
Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu (*If on a Winter's Night a Traveler*) 138, 139, 140, 141, 156
Camus, Albert
Düşüş (*La Chute*) 92
Capote, Truman 12
Carpentier, Alejo
"Journey Back to the Source" 213, 244
Carter, Angela
Kanlı Oda (*The Bloody Chamber*),
Sirk Geceleri (*Nights at the Circus*) 244, 256, 258
Cervantes, Miguel
Don Quixote ix, 36, 37, 38, 39, 40, 46, 49, 98, 99, 166, 247, 300
Christie, Agatha
Roger Ackroyd Cinayeti (*The Murder of Roger Ackroyd*) 92
Coetzee, J. M.
Düşman (*Foe*) 255
Collins, Wilkie
Beyazlı Kadın (*The Woman in White*) 99, 306
Conan Doyle, Arthur
Baskervillerin Köpeği (*The Hound of the Baskervilles*) 224, 234, 306
Congreve, William 36, 37
Conrad, Joseph
Gizli Ajan (*The Secret Agent*),
Karanlığın Yüreği (*Heart of Darkness*),
The Shadow-Line 25, 26, 29, 176, 179, 184, 207, 211, 215, 224, 229, 248, 269, 297, 298, 303
Cooper, James Fenimore
Son Mohikan (*The Last of the Mohicans*) 202
Coover, Robert
The Public Burning 257
Cortázar, Julio
Seksek (*Hopscotch*) 251
Craig, Cairns 280
Crawford, Robert vii, 167, 274

Danticat, Edwidge

The Dew Breaker 214
Day, Geoffrey 52, 198
Debord, Guy 258
Defoe, Daniel
Moll Flanders,
Robinson Crusoe,
Roxana,
Veba Yılı Günlüğü (*A Journal of the Plague Year*), 16, 199
DeLillo, Don
Beyaz Gürültü (*White Noise*),
Kozmopolis (*Cosmopolis*),
Libra,
Underworld, 155, 185, 186, 258
Deloney, Thomas
Jack of Newbury 53
Denning, Michael 231
Díaz, Junot
Oscar Wao'nun Tuhaf Kısa Yaşamı (*The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*) 271, 272
Dickens, Charles
İki Şehrin Hikâyesi (*A Tale of Two Cities*),
Barnaby Rudge,
Kasvetli Ev (*Bleak House*),
David Copperfield,
Büyük Umutlar (*Great Expectations*),
Zor Zamanlar (*Hard Times*)
Oliver Twist,
Müşterek Dostumuz (*Our Mutual Friend*),
Antikacı Dükkânı (*The Old Curiosity Shop*) 11, 24, 29, 30, 51, 59, 60, 66, 96, 121, 122, 141, 149, 150, 151, 152, 163, 164, 181, 184, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 201, 228, 279, 280, 295, 305, 314
Diderot, Denis
Kaderci Jacques ve Efendisi (*Jacques le fataliste et son maître*) 247, 304
Doctorow, E. L.
Caz Dönemi (*Ragtime*) 257
Doody, Margaret
Anne 43, 44, 54, 55, 56
Dos Passos, John
"ABD Üçlemesi" 205
Dostoyevski, Fyodor
Suç ve Ceza 41, 299, 300
Duncan, Ian 151
DuPlessis, Rachel Blau 298

Eagleton, Terry 58
Edgeworth, Maria
Castle Rackrent 273
Eliot, George
Daniel Deronda,
Felix Holt,
Kıyıdaki Değirmen (*The Mill on the Floss*),
Middlemarch,
Romola, 28, 29, 30, 51, 61, 74, 75, 82, 84, 87, 118, 119, 120, 126, 127, 130, 148, 149, 152, 153, 200, 306
Eliot, T. S. 144, 217, 219

Faulkner, William
Döşeğimde Ölürken (*As I Lay Dying*),
Kutsal Sığınak (*Sanctuary*),

Ses ve Öfke (*The Sound and the Fury*), 90, 93, 174, 209, 210, 231, 243
Fielding, Henry
Joseph Andrews, *Shamela*, *Tom Jones* 15, 19, 22, 33, 46, 47, 51, 52, 56, 58, 59, 61, 99, 197, 298, 303, 305, 306, 312
Fitzgerald, F. Scott
Muhteşem Gatsby (*The Great Gatsby*) 93
Flaubert, Gustave
Madame Bovary 157, 158, 159, 160, 223, 303
Ford, Ford Madox
Parade's End, *İyi Asker* (*Good Soldier*) 92, 206, 209, 211, 212
Forster, E. M.
Hindistan'a Bir Geçit (*A Passage to India*), *Roman Sanatı* (*Aspects of the Novel*) 117, 130, 148, 154, 289, 298, 301, 307
Foucault, Michel 32, 33
Fowler, Alastair 235
Fowles, John
Fransız Teğmenin Kadını (*The French Lieutenant's Woman*) 142, 253, 254, 293, 294
Frank, Joseph 205
Freud, Sigmund 153, 259
Frye, Northrop 127, 227
Fuentes, Carlos 244

Galsworthy, John
Forsyte Efsanesi (*Forsyte Saga*) 204
Garciá Márquez, Gabriel
Yüzyıllık Yalnızlık (*Cien años de soledad*) 244
Gardner, John
Grendel 255
Gaskell, Elizabeth 180, 181, 184, 195
Gide, André
Kalpazanlar (*Les Faux-monnayeurs*) 248
Godwin, William
Caleb Williams 147
Goethe, J. W. V.
Genç Werther'in Acıları (*Die Leiden des jungen Werthers*) 85, 304
Golding, William
Sineklerin Tanrısı (*Lord of the Flies*) 256
Goldsmith, Oliver
Wakefield Papazı (*The Vicar of Wakefield*) 146
Grass, Günter
Teneke Trampet (*Die Blechtrommel*) 242, 243, 285, 286
Grassic Gibbon, Lewis 281
Gray, Alasdair
Lanark: Dört Kitaplık Bir Hayat (*Lanark: A Life in Four Books*) 250
Greene, Graham
Brighton Rock, *Korku Bakanlığı* (*The Ministry of Fear*), *The End of the Affair* 137, 147, 237, 238, 239, 241, 300
Green, Henry 243

Haddon, Mark
Süper İyi Günler (*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*) 232
Hardy, Thomas
Bir Hayatın Sırrı (*The Mayor of Casterbridge*),
Hayat Bağları (*Tess of the D'Urbervilles*) 141, 152, 153, 177, 178, 179, 202
Harvey, W. J. 125, 126
Hawthorne, Nathaniel
Kızıl Harf (*The Scarlet Letter*),
The Blithedale Romance
Yedi Çatılı Ev (*The House of the Seven Gables*) 96, 132, 133, 134, 135, 136, 163, 164, 173, 174, 175, 313
Haywood, Eliza 19
Hemingway, Ernest
Yaşlı Adam ve Deniz (*The Old Man and the Sea*) 176
Hogg, James
Bağışlanmış Bir Günahkârın Özel Anıları ve İtirafları (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*) 100, 103, 104, 106, 107, 108
Hunter, J. Paul 44, 45, 47, 167
Hutcheon, Linda 259, 262, 313
Huxley, Aldous
Cesur Yeni Dünya (*Brave New World*) 187

Isherwood, Christopher 93
Ishiguro, Kazuo
Değişen Dünyada Bir Sanatçı (*An Artist of the Floating World*)
Günden Kalanlar (*The Remains of the Day*) 93

James, Henry
"Art of Fiction"
Bir Kadının Portresi (*The Portrait of a Lady*)
Güvercinin Kanatları (*The Wings of the Dove*)
Hawthorne
The Ambassadors
What Maisie Knew
Yürek Burgusu (*The Turn of the Screw*) 25, 26, 28, 29, 30, 71, 89, 102, 115, 117, 118, 127, 143, 174, 234, 248, 293, 305
James, William 89, 305
Jauss, Hans Robert 234, 236
Johnson, B. S.
Albert Angelo
The Unfortunates vii, 15, 21, 35, 159, 165, 187, 251, 290
Johnson, Samuel
Habeşistan Prensi Rasellas'ın Hikayesi 289
Joyce, James
Finnegan'ın Vahı (*Finnegans Wake*)
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi (*A Portrait of the Artist as a Young Man*)
Ulysses 29, 30, 51, 53, 85, 89, 90, 144, 162, 184, 208, 209, 243, 250, 277, 278, 310, 311

Kafka, Franz
Dava (*Der Prozess*) 186, 243, 310
Kalliney, Peter J. vii, 185
Kelman, James 185, 280, 281
Kermode, Frank 290, 291
Kern, Stephen 208
Kundera, Milan 14, 15, 36, 41, 244
Kureishi, Hanif
Varoşların Buda'sı (*The Buddha of Suburbia*) 185, 277

Lafayette, Madame de
La Princesse de Clèves 51, 137, 199
Lampedusa, Giuseppe di
Leopar (*Il Gattopardo*) 203, 204
Lanzmann, Claude 213
Lawrence, D. H.
Gökkuşağı (*The Rainbow*), *Lady Chatterley'in Âşığı* (*Lady Chatterley's Lover*) 23, 24, 27, 29, 30, 87, 88, 178, 179, 204, 290
Lazarillo de Tormes 166
Leavis, F. R. 27, 29
Leavis, Q. D. 27, 28, 29
Lennox, Charlotte
The Female Quixote 158, 159, 300
Liddell, Robert 114
Lodge, David 109, 110, 131, 180
Lowry, Malcolm
Yanardağın Altında (*Under the Volcano*) 208
Lubbock, Percy (*The Craft of Fiction*) 27, 29, 71, 82
Lukács, Georg 31, 50
Lynch, Deidre 120
Lyotard, Jean-François 257

Mackenzie, Henry
The Man of Feeling 16
Mahfuz, Necib
Kahire Üçlemesi 205
Mailer, Norman
Armies of the Night 198
Manning, Olivia 206
Mann, Thomas
Buddenbrooklar (*Buddenbrooks*) 204
Maturin, Charles
Melmoth the Wanderer 100, 101, 171
McEwan, Ian
Cumartesi (*Saturday*), *Kefaret* (*Atonement*), *Siyah Köpekler* (*Black Dogs*), 208, 259, 294
McGurl, Mark 26
McHale, Brian 230, 231
McKeon, Michael 48, 49, 50, 53
Melville, Herman
Moby Dick 127, 175, 178, 179
Miller, D.A. 299
Mitchell, Margaret
Rüzgar Gibi Geçti (*Gone With the Wind*) 202
More, Sir Thomas 187
Moretti, Franco 163, 167, 275, 276
Morrison, Toni
Sevilen (*Beloved*) 269

Mullan, John 125
Musil, Robert
Niteliksiz Adam (*Der Mann ohne Eigenschaften*) 292

Nabokov, Vladimir
Lolita 92
Nash, Thomas
The Unfortunate Traveller 53, 166

Oates, Joyce Carol 258
Ondaatje, Michael
İngiliz Casus (*English Patient*) 259
Orwell, George
Hayvan Çiftliği (*Animal Farm*),
1984 (*Nineteen Eighty-Four*) 187, 188, 303, 314
Owenson, Sydney
The Wild Irish Girl 272, 273

Parrinder, Patrick 164
Perec, Georges
Kayboluş 252
Powell, Anthony
A Dance to the Music of Time 93, 205, 206
Propp, Vladimir 124
Proust, Marcel
Kayıp Zamanın İzinde 51, 205, 206, 207, 209, 220
Puşkin, Aleksandr
Yevgeni Onegin 12, 307
Pynchon, Thomas
Mason & Dixon
49 Numaralı Parçanın Nidası (*The Crying of Lot 49*) 198, 260, 261, 263, 264, 265, 267

Radcliffe, Ann 170, 171
Raleigh, Walter 24, 53
Reeve, Clara vii, 13, 14
Reising, Russell 298
Rhys, Jean
Geniş Geniş Bir Deniz (*Wide Sargasso Sea*) 255
Richardson, Dorothy
(*Pilgrimage*) 89
Richardson, Samuel
Clarissa,
Pamela 19, 20, 61
Rider Haggard, H. 224
Robbe-Grillet, Alain 248, 249, 254, 304
Roth, Joseph 203
Rushdie, Salman
Geceyarısı Çocukları (*Midnight Children*) ix, 244, 245, 257, 283, 284, 285

Said, Edward 170
Saintsbury, George 24, 26, 142
Salinger, J. D.
Çavdar Tarlasında Çocuklar (*The Catcher in the Rye*) 63, 66
Scott, Paul
"The Raj Quartet" 206
Scott, Sir Walter
The Antiquary,
The Bride of Lammermoor,
The Heart of Midlothian,
Rob Roy,
Waverley 24, 52, 199, 200, 201, 202, 221, 257, 276, 301

Sebald, W.G.
Austerlitz
Göçmenler (*Die Ausgewanderten*) 99, 215, 216
Selvon, Sam
The Lonely Londoners 185
Shelley, Mary
Frankenstein 100, 147, 172
Sheridan, Richard Brinsley
The Rivals 19, 158
Shriver, Lionel
Kevin Hakkında Konuşmalıyız (*We Need to Talk About Kevin*) 232
Smith, Barbara Herrnstein 297
Smollett, Tobias
Humphry Clinker 20, 128, 129, 166, 272, 273, 274, 300
Snow, C. P. 206
Spark, Muriel
Bayan Jean Brodie'nin Baharı (*The Prime of Miss Jean Brodie*)
Avutucular (*The Comforters*) 147, 245, 246
Stendhal
Kırmızı ve Siyah (*Le Rouge et le Noir*) 164
Sterne, Laurence
Duygu Yolculuğu (*A Sentimental Journey*)
Tristram Shandy 29, 30, 63, 64, 67, 68, 69, 99, 208, 247, 286, 295
Stevenson, Robert Louis
Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ın Tuhaf Hikâyesi (*The Strange Case of Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*)
Kaçırılan Çocuk (*Kidnapped*) 100, 101, 107, 224
Stoker, Bram
Dracula 100, 101, 173
Stowe, Harriet Beecher
Tom Amca'nın Kulübesi (*Uncle Tom's Cabin*) 33, 34
Sutherland, John 223, 229
Swift, Jonathan
Gulliver'in Seyahatleri (*Gulliver's Travels*) 188, 189, 305

Şklovski, Viktor 63

Thackeray, William Makepeace
Gurur Dünyası (*Vanity Fair*) 201, 304
Thomas, D.M.
Beyaz Otel (*The White Hotel*) 259
Tolstoy, Lev
Anna Karenina
Savaş ve Barış (*Voyna i Mir*) 28, 201, 228, 303
Tomaçevski, Boris 148
Trollope, Anthony 206
Twain, Mark
A Connetticut Yankee in King Arthur's Court 198, 203

Voltaire
Candide 165, 187
Vonnegut, Kurt

Şampiyonların Kahvaltısı'nda (*Breakfast of Champions*)
Mezbaha No:5 (*Slaughterhouse-Five*) 189, 213, 215

Walpole, Horace
Otranto Şatosu (*The Castle of Otranto*) 100, 173
Warner, Wiliam 54
Watt, Ian 46, 47, 48, 50, 53, 54, 109, 197
Waugh, Evelyn
"Sword of Honour" 206
Waugh, Patricia 246
Weinsheimer, Joel 124
Wells, H.G.
Görünmez Adam (*The Invisible Man*)
Dünyaların Savaşı (*War of the Worlds*) 225, 305
Whitcomb, Selden L. 24
Wilde, Oscar
Ciddi Olmanın Önemi (*The Importance of Being Earnest*),
Dorian Gray'in Portresi (*The Picture of Dorian Gray*) 147, 183
Williams, Raymond 169, 170
Wilson, Angus
Anglo-Saxon Attitudes 78
Winterson, Jeanette 244
Woloch, Alex 125
Wood, James 118
Woolf, Virginia
Mrs. Dalloway
"Bay Bennett ve Bayan Brown" ("Mr. Bennett and Mrs. Brown")
Jacob'un Odası (Jacob's Room)
Deniz Feneri (*To the Lighthouse*)
Dışa Yolculuk (*The Voyage Out*)
Dalgalar (*The Waves*) 26, 30, 51, 85, 86, 87, 90, 91, 113, 114, 115, 118, 185, 208, 209, 211, 217, 218, 219, 220, 221, 228, 243, 248, 301

Zola, Émile
"Le Roman expérimental", *Thérèse Raquin* 182, 183

On sekizinci yüzyılda doğmuş olan roman türü, o dönemde birçok eleştirmen tarafından kadınların zaman öldürmek için okudukları hafif metinler olarak nitelenirdi. *Roman Nedir?*, bugün modern zamanların temel edebi türü kabul edilen romanın sıra dışı yükselişiyle başlayıp, ardından romanla özdeşleştirilen biçimsel özellikleri, roman türlerini kısa ve özlü bir anlatımla ele alıyor.

Marina MacKay, her bölümde romanın biçimsel ya da tarihsel bir yönünü, genellikle farklı dönemlerden romanları seçerek açıklıyor. Ana bölümler arasında, kavramların uygulamalarına dair fikir vermek üzere, tek tek eserlerin ayrıntılı okumaları yer alıyor. Bu bölümlerde farklı açılardan incelenen *Don Quixote, Tristram Shandy, Kırmızı Harf, Madame Bovary, Deniz Feneri, Geceyarısı Çocukları* gibi örnekler, romanın tarihini özetleyen bir yelpaze oluşturuyor.

Romanın bir tür olarak nasıl yaratıldığını, neden bu denli popüler olduğunu sorarak başlayan MacKay, romanda üslup ve tekniğe, karaktere, olay örgüsüne, mekâna ve siyasete ilişkin doyurucu açıklamalar sunuyor. Terimler sözlüğüyle ve okuma listesiyle desteklenen *Roman Nedir?*, edebiyatla ilgilenen herkesin yararlanabileceği ideal bir kaynak.

MARINA MacKAY 2014 yılından beri Oxford St Peter's College'da ders vermektedir. Yirminci yüzyıl edebiyatı, edebiyat ve şiddet, edebiyat eleştirisi tarihi, modern yazının dönemlere ayrılması, romancıların popülerliği ve dönemselliği gibi konular üzerine çalışmaktadır. İmza attığı başlıca eserler şunlardır: *Modernism and World War II* (2007), *British Fiction After Modernism* (Lyndsey Stonebridge ile, 2007), *Cambridge Companion to the Literature of World War II* (derleyen, 2009), *Modernism, War, and Violence* (2017).

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ